Die deutsche Jahrhundert-Ausstellung Berlin 1906











DIE DEUTSCHE JAHRHUNDERTAUSSTELLUNG

BERLIN 1906

*

Zu vorliegendem Werk erscheint im Herbst 1906 ein zweiter Band mit dem Untertitel: Katalog aller ausgestellten Gemälde. Mit 1200 Abbildungen. Beide Bände zusammen ergeben den großen illustrierten Gesamtkatalog der Jahrhundertausstellung.





Gottlieb Schick, Adelheid u. Gabriele von Humboldt

Mezzotinto Bruckmann 1906

AUSSTELLUNG DEUTSCHER KUNST

AUS DER ZEIT VON 1775—1875

IN DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE

BERLIN 1906

HERAUSGEGEBEN VOM

VORSTAND DER DEUTSCHEN JAHRHUNDERTAUSSTELLUNG

AUSWAHL DER HERVORRAGENDSTEN BILDER

MIT EINLEITENDEM TEXT VON

HUGO VON TSCHUDI



MÜNCHEN
VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G.
1906


LIBRARY
UNIVERSITY OF TORONTO

INHALTSÜBERSICHT



DIE VORARBEIT

Der Plan einer Jahrhundertausstellung der deutschen Kunst wurde im Jahre 1897 zuerst durchberaten. Als Ort wurde Berlin, als Zeit das Jahr 1900 ins Auge gefaßt. Obwohl unter den Herren v. Tschudi, v. Seidlitz und dem Unterzeichneten über die Notwendigkeit des Unternehmens und über die Form der Organisation keine Meinungsverschiedenheit herrschte, und obwohl in Berlin die maßgebenden Behörden des Reichs und Preußens das dankenswerteste Entgegenkommen bewiesen, zeigte sich bei den ersten Vorarbeiten, daß die Zeit für die Durchführung noch nicht gekommen sei. Zweifel und Bedenken mehrerer Behörden deutscher Staaten ließen sich nicht gleich im Anfang überwinden.

Die Stimmung begann umzuschlagen, als der Erfolg der französischen Centennale im Jahre 1900 in Deutschland bekannt wurde. Doch dauerte es noch bis zum Herbst 1904, ehe die Arbeiten in vollem Umfange wieder aufgenommen wurden.

Der Vorstand fand nunmehr bei den Behörden alle erbetene Unterstützung. Nachdem S. M. der Kaiser die Räume der Nationalgalerie bewilligt und dadurch die Ausstellung erst ermöglicht hatte, weil ein anderes geeignetes Lokal in Berlin nicht zur Verfügung stand, wurde der Vorstand ergänzt durch Herrn v. Reber in München und — als Kommissar der Kgl. Staatsregierung – Herrn Geh. Ober-Regierungsrat Schmidt in Berlin.

Um die Ausstellungsarbeiten haben sich die Herren Charles Förster, Dr. Joseph Kern, Konrad Müller-Kaboth, Dr. Ludwig Schnorr von Carolsfeld, sowie Herr Julius Meier-Graefe, der schon vor Beginn der Arbeiten sich mit dem Gedanken einer Jahrhundertausstellung beschäftigt und zu der raschen Verwirklichung des Unternehmens beigetragen hatte, verdient gemacht.

An der Beschaffung und Auswahl des Materials haben jedoch nicht nur die fünf Herren des engeren Vorstandes mitgearbeitet.

In mehr als sechzig Städten des Reichs und der Nachbarländer haben gegen hundertundfünfzig Ausschußmitglieder Schlösser, Museen und Privatbesitz nach Bildern

und Kleinplastik des Zeitabschnitts von 1775 bis 1875 durchforscht, und auf Anregung des Vorstandes wurden im Herbst 1905 in zahlreichen Städten Deutschlands und der Schweiz Lokalausstellungen veranstaltet, die den ganzen zur Verfügung stehenden Stoff übersichtlich vorführten.

Im Sommer und Herbst 1905 haben die Mitglieder des Vorstandes gemeinsam mit den Ortsausschüssen die endgültige Wahl getroffen. Herr v. Tschudi übernahm es, Rußland und die skandinavischen Reiche zu bereisen. Herr v. Seidlitz traf die Auswahl in Mitteldeutschland und mit Herrn Karl Woermann zusammen in der Dresdner Galerie. Der Unterzeichnete bereiste Hessen, den Oberrhein und die Schweiz und schloß mit Herrn v. Tschudi gemeinsam die Arbeiten in München ab. In Hamburg trafen die Herren v. Seidlitz und v. Tschudi die Auswahl.

Bei der Zusammensetzung des Ausschusses wurden naturgemäß in erster Linie die Direktoren der öffentlichen Sammlungen berücksichtigt. Ihnen schlossen sich überall einzelne Künstler, Kunstfreunde und Sammler an. Die gesamte Leitung und Auswahl in der österreichischen Abteilung unterstand Herrn Professor C. Moll in Wien.

Besonderen Dank verdienen einige skandinavische Forscher und Gelehrte, die ihre Zeit und Kenntnisse der Ausstellung gewidmet haben, vor allem die Herren Dr. Andreas Aubert, der Biograph Dahls, der in diesem seinem auch für einen wichtigen Abschnitt der deutschen Kunstgeschichte grundlegenden Werk zuerst wieder eingehend und an der Hand von Dokumenten auf die Bedeutung K. D. Friedrichs hingewiesen hat, und der norwegische Maler Herr Bernt Grönvold, der die vergessenen deutschen Meister Wasmann und Rohden, Vater und Sohn, jenen in Tirol, diese in Rom wieder entdeckt hat.*)

Da sich voraussehen ließ, daß die Kosten der Ausstellung nicht unerheblich sein würden, wandte sich der Vorstand zur Gewinnung des Garantiefonds an Kunstfreunde in allen Teilen des Reiches. Den Zeichnern, ohne deren opfermutiges Eingreifen die Ausstellung schwerlich zustande gekommen wäre, sei hier noch einmal der besondere Dank des Vorstandes ausgesprochen.

ALFRED LICHTWARK

---

*) Vergl. Andreas Auberts Buch über Dahl (Kristiania 1893) und Bernt Grönvolds Veröffentlichung der Selbstbiographie Wasmanns, die er mit zahlreichen Abbildungen ausgestattet hat (München 1896). Über Grönvolds Verdienst um die deutsche Kunstgeschichte vergl. A. Lichtwark, das Bildnis in Hamburg (Hamburg 1898) unter dem Abschnitt Wasmann.

Den Sinn der Jahrhundertausstellung zu erfassen, scheint manchem auch wohlwollenden Beurteiler Schwierigkeiten bereitet zu haben. Es dürfte daher nicht überflüssig sein, an der Spitze dieser Veröffentlichung, in der Abbildungen nahezu sämtlicher für nur allzu kurze Zeit in der Nationalgalerie vereinigter Gemälde dem Publikum zu dauerndem Genuß, der Forschung als wertvolle Unterlage dargeboten werden, die Grundsätze darzulegen, nach denen bei der Sichtung des Materials und seiner Anordnung verfahren wurde.

Das Jahrhundert deutscher Kunst, das vorgeführt werden sollte, ist von den Daten 1775 und 1875 umschlossen. Diese Begrenzung ergab sich ganz ungezwungen. Auf der einen Seite steht der Bruch mit dem Rokoko, der sich unter dem Einfluß der Antike durch die Aufnahme einer vereinfachten Formensprache vollzieht. Die andere Grenze bildet der Eintritt der impressionistischen Kunstanschauung. Obwohl diese die letzte schon historisch gewordene Phase in der Entwicklung der modernen Malerei bedeutet, sprachen doch mancherlei Erwägungen dafür, mit der Ausstellung an ihrer Schwelle Halt zu machen. Es sprachen dafür nicht nur die Nähe dieser Produktion, die dem Streit der Tagesmeinung kaum überall entrückt ist, sondern auch die Vertrautheit des Publikums mit ihr und nicht zum wenigsten die Beschränktheit der zur Verfügung stehenden Räume, die eine Konzentration auf das Wichtigste nötig erscheinen ließ.

Dieses Wichtigste aber war das Unbekannte oder das wenig Bekannte.

Eine Jahrhundertschau der deutschen Kunst stand ganz andern Schwierigkeiten gegenüber, als sie die Centennale der französischen Malerei zu überwinden hatte. In der Tat wurden 1900 in Paris Entdeckungen von prinzipieller Bedeutung kaum gemacht. Einige wenige vergessene Maler, die an die Oberfläche kamen, bereicherten wohl das Bild der Jahrhundertproduktion, ohne ihm neue Akzente zu geben.

In Frankreich hat sich die Entwicklung im Licht einer großen Zentrale vollzogen. Mit unwiderstehlicher Macht zog die Hauptstadt alle Talente an sich, die Förderung fanden bei Gleichstrebenden und Stärkung im Kampf gegen den Unverstand der Menge und akademische Unduldsamkeit, die auch hier nicht fehlten. Keine wirkliche Begabung brauchte zu verkümmern. Und es ist nicht zu vergessen, daß für die Malerei des 19. Jahrhunderts Frankreich der klassische Boden ist, wie für die der Renaissance Italien und Holland für die Malerei des 17. Jahrhunderts. Es gibt kaum ein Problem der modernen Kunst, das in Frankreich nicht gestellt und seiner endgültigen Lösung zugeführt worden wäre. Eine Fülle von Anregungen strömt von

hier aus nach allen Kulturländern. Von einem seltenen Reichtum originaler Talente getragen, steigt der stolze Bau der französischen Malerei empor, in der Mannigfaltigkeit seiner Erscheinung, in der prachtvollen Konsequenz seiner Entwicklung selbst einem Kunstwerk vergleichbar.

Freilich war diese Erkenntnis bis noch vor kurzem nicht etwa in den öffentlichen Galerien der Hauptstadt zu gewinnen. Hier wie anderwärts im 19. Jahrhundert zeigten sich die staatlichen Sammlungen gegenüber den bleibenden Werten der Gegenwartskunst von einer Ahnungslosigkeit, deren Korrektur dem Volke enorme Summen kostete und die ihm überdies die frischesten Quellen künstlerischen Genusses verstopfte. Aber Paris hatte immer einen Stab kultivierter Sammler, die in hohem Maße die Feinfühligkeit besaßen, die den offiziellen Sammlungsleitern abging. So brauchten die Veranstalter der Centennale nur in die Schätze der Pariser Kunstfreunde zu greifen, um für jede Entwicklungsstufe der französischen Malerei die glänzendsten Beispiele zu finden.

In all diesen Punkten lagen die Verhältnisse für das deutsche Unternehmen sehr viel ungünstiger.

Es fehlte in Deutschland der natürliche Mittelpunkt, nach dem alle Talente gravitierten. Hier trugen sich die Dinge so zu. Entweder blieben die Maler an der Scholle haften und verkamen in einer mehr oder weniger kunstfremden Umgebung, ohne den Rückhalt an Gesinnungsgenossen, indem sie sich dem Geschmack des Publikums anbequemten. Oder sie zogen, um der Gefahr zu entgehen, in eine der zahlreichen Akademiestädte und gerieten so aus der Scylla in die Charybdis. Denn die Kunstakademien haben sich in diesem Jahrhundert jedem gesunden Fortschritt feindlich gezeigt, dagegen aber durch die leichte Zugänglichkeit und die schablonenhafte Ausbildung das Künstlerproletariat ins Ungemessene gesteigert. Erfolgreiche Ausnahmen (Waldmüller in Wien, Ramberg und Piloty in München) waren in der Person der Lehrer begründet, nicht in dem System. Auch Paris hatte seine Akademie und das System war dort ebenso schlecht. Die ganze Entwicklung der französischen Malerei hat sich abseits von der Akademie, ja im Gegensatz zu ihr vollzogen. Keiner der Meister, die wir heute als die größten verehren, hat an ihr gelehrt. Aber ihr schädlicher Einfluß verflüchtigte sich in der künstlerischen Atmosphäre der reichen Stadt, die den aus dem ganzen Land zusammenströmenden Begabungen die breite Basis eines empfänglichen Publikums bot. Eine viel größere und weit schlimmere Rolle spielten die Akademien in den deutschen Kunststädten, wo das Gegengewicht einer freien Künstlerschaft fehlte und das Bedürfnis der Genießenden noch nicht geweckt war; gewiß kam kaum ein Maler nach München, Dresden oder Düsseldorf, der nicht der Akademie verfiel und wie selten mag ein Bild von den Bewohnern dieser Städte erworben worden sein. Etwas besser dürfte es in Wien bestellt gewesen sein und ebenso in Berlin, wo sich die drei Hauptmeister der Zeit, Chodowiecki, Krüger und Menzel, unberührt von der Akademie entwickeln konnten. Immerhin, die weitaus überwiegende Mehrheit der deutschen Künstler ging durch die Akademie und durch die Akademie ging sie zugrunde oder kam zum mindesten zu Schaden. Die schwächeren Naturen, die mit einem bescheidenen Kapital von Originalität an-

ständig hätten wirtschaften können, wurden erbarmungslos nivelliert und die stärkeren Begabungen sahen sich wenigstens aufgehalten und werden sich in den seltensten Fällen der akademischen Lehrjahre mit Dankbarkeit erinnert haben.

Dieser schädliche Einfluß entsprang den verschiedensten Ursachen. Bald, wie um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts, war es der trockenste Formalismus, dem alle Empfindung für die Erscheinungen der Natur verloren gegangen war, der die Akademie beherrschte. Bald war es eine in die Gestalten einer fremden Kulturwelt gekleidete, blutlose Gedankenkunst, wie sie von Cornelius und den Seinigen zur Geltung gebracht wurde. Vielleicht war diese Periode die gefährlichste, da sie die jungen Maler auch der Grundlage allen künstlerischen Schaffens, der Herrschaft über die technischen Mittel, beraubte. Der Rückschlag dagegen bestand in dem von Frankreich über Belgien importierten malerischen Virtuosentum, das in Darstellungen von falschem Pathos und echten Kostümen schwelgte. Alle diese Richtungen hatten als Gemeinsames die Abgewandtheit von den Forderungen der Gegenwart, die mangelnde Fühlung mit der lebendigen Natur und die Interesselosigkeit gegenüber den Problemen der Erscheinung. Darin bestand das Akademische. Und da in Deutschland die Akademien fast unbedingt herrschten, so war auch das Bild der deutschen Kunst im wesentlichen von diesen Richtungen bestimmt.

Dieses Bild war aber ein falsches, zum mindesten unvollkommenes, denn es fehlte ihm der gesundeste und lebensvollste Teil der künstlerischen Produktion.

Dieses Bild zu vervollständigen, war die Aufgabe der Jahrhundert-Ausstellung.

Einzelne große Begabungen, die abseits von der Akademie standen, oder nach ihrer Überwindung sich selbst gefunden, hatten schon immer dem Publikum, das eine solche Erkenntnis freilich meist mit Gleichgültigkeit, oft mit Hohn quittierte, gezeigt, daß wahres Künstlertum in der selbständigen Gestaltung einer persönlichen Naturanschauung besteht. Aufmerksamen Beobachtern war nicht entgangen, daß eine Strömung, die ein engeres Verhältnis zur Natur anstrebte, allerorten in der Tiefe trieb, wenn sie auch nur selten das akademische Oberwasser in beunruhigender Weise kräuselte.

Die Werke all jener Bescheidenen und Vergessenen, die Werke aus der aufrechten Jugendzeit jener, die später im Kampf um die Kunst und Gunst verdarben und jener Stärkeren, die sich mühsam wieder auf sich selbst besannen, um die wenigen Großen, die erhobenen Hauptes ihrem Ziele zustrebten, zu sammeln, schien eine wichtige Aufgabe von nationaler Bedeutung. Man durfte so hoffen, eine Vorstellung der gesunden Kräfte zu geben, die unter günstigeren Bedingungen der deutschen Kunst wohl zu einer glänzenden Wirkung verholfen haben würden, deren stille und redliche Arbeit aber doch nicht ohne Anteil an dem Erfolg der Auserwählten war.

Die Lösung dieser Aufgabe bot ernstliche, vielfach unüberwindliche Schwierigkeiten. Vorarbeiten waren nur in bescheidenem Maße vorhanden. Die retrospektiven Ausstellungen der letzten Jahre hatten mit ihren Zufallsergebnissen mehr angeregt als befriedigt. Die Museen

hatten eben erst angefangen, sich intensiver um die ältere, schon verschollene heimatliche Kunstübung zu kümmern. In systematischer Weise war die Arbeit wohl nur in Hamburg durchgeführt worden. Bedeutende Privatsammlungen für die in Frage kommende Periode fehlten in Deutschland fast völlig und wo sie vorhanden waren, beschränkten sie sich ebenso wie die öffentlichen Galerien auf die akademische Produktion. Nur München brachte einen Sammler großen Stils hervor, den Grafen Schack, der hoffnungsvollen Talenten, die ihre eigenen Wege gingen, die Hand reichte. So mußte mühsam und vielfach auf gut Glück bei Privaten, die oft selbst nicht wußten, was sie besaßen, nach Ausstellungsgut gesucht werden. Daß eine solche Forschertätigkeit in einem Jahr kein abschließendes Resultat ergeben konnte, liegt auf der Hand.

So schwierig das Finden war, nicht minder schwierig war oft das Erlangen des Gefundenen. Viele Privatbesitzer hatten eine erklärliche Scheu, sich für Monate von ihren Bildern zu trennen. Galerien beriefen sich auf unerbittliche Hausgesetze. Am zugeknöpftesten waren einige Schweizer Museen (während die Bundesregierung ihre wertvolle Hilfe lieh), allen voran die Basler städtische Sammlung, was sich bei der Vorführung des frühen Böcklin schmerzlich fühlbar machte; um so schmerzlicher, als auch die Schackgalerie ihre Schätze nicht hergeben konnte. Die Repräsentation der Frankfurter Künstler litt unter dem ablehnenden Verhalten des Städelschen Instituts.

Immerhin waren das vereinzelte Ausnahmen. Das lebhafteste Interesse brachten die deutschen Bundesfürsten, an ihrer Spitze der König von Preußen, dem nationalen Unternehmen entgegen. Staatliche und städtische Sammlungen steuerten in freigebiger Weise bei. Zu größtem Danke verpflichtete das außerordentliche Entgegenkommen, mit dem ausländische Fürsten und Regierungen, in erster Linie die Kaiser von Österreich-Ungarn und Rußland, die Ausstellung unterstützten.

Eine solche Fülle bedeutungsvollen Materials strömte zusammen, daß sich die Räume der vom Kaiser zur Verfügung gestellten Nationalgalerie und vier Säle des Neuen Museums als unzureichend erwiesen. Manches Stück, das bei der Auswahl an Ort und Stelle wichtig erschienen war, aber nun im Zusammenhalt mit Gleichartigem an Schlagkraft verlor, konnte unbedenklich ausgeschieden werden. Werke, die durch die Stelle, an der sie hingen, oder durch frühere Ausstellungen allgemein bekannt waren, mußten unbekannteren weichen und es erschien lehrreicher, vergessene oder verkannte Meister, die in irgend einem Betracht von Wichtigkeit waren, in dem Umfang ihres Schaffens zu zeigen, als eine möglichst große Zahl gleichgültigerer Künstler vorzuführen.

So galt es vor allem die Zeit von 1775 bis gegen die Mitte des vergangenen Jahrhunderts, die der heutigen Generation schon fremd geworden und zum Teil in unverdiente Mißachtung gefallen war, wieder lebendig zu machen. Hier war es nötig, auch auf Maler von geringerer Bedeutung zurückzugreifen, um eine Vorstellung von der Intensität des heimatlichen Kunstbetriebes zu geben, der still auf verlorenem Posten oder im Kampf mit dem internationalen Akademismus sich betätigte.

Für die letzten 25 Jahre unserer Periode, deren Schöpfungen der Gegenwart noch vertrauter sind, durfte auf eine gleich umständliche Vorführung der einzelnen Künstler verzichtet werden. Der Nachdruck war auf die starken Begabungen zu legen, die über das Niveau ihrer Umgebung hinauswuchsen und der Kunst unserer Tage die Wege wiesen.

Eine kurze Charakterisierung des Wichtigsten und Neuen, was die Ausstellung enthielt, soll die Orientierung in dem nachfolgenden Bildermaterial erleichtern. Die Auseinandersetzungen erheben nicht den Anspruch eine erschöpfende Behandlung des reichen Stoffes zu geben, noch wollen oder können sie die Erkenntnis vorwegnehmen, für die die Jahrhundertausstellung zwar den Grund legte, zu deren Ausbau es aber noch einer weiteren eingehenden Forscherarbeit bedarf.

* * *

Auf der Schwelle der Jahrhundertschau begegnen wir als der ausdrucksvollsten Erscheinung Daniel Chodowiecki mit der fast vollständigen Reihe seiner Bilder und vielen Zeichnungen. Er kommt aus einer andern Zeit und schreitet gradwegs und ohne Schwanken in die Welt der neuen Kunst hinein. Es gab bessere Maler um ihn herum, aber keinen, in dessen Schaffen solche Entwicklungskeime enthalten waren. Mit Bildern im Stil der Watteauschule beginnt er, er schildert dann bürgerliche Interieurs ganz ohne Koketterie und von guter malerischer Haltung, er gibt schlichte, etwas nüchterne Porträts und erreicht sein Bestes in der knappen scharf beobachteten Darstellung alltäglicher Vorgänge. Er stärkt dem größten Künstler seiner Zeit, Gottfried Schadow, das Rückgrat im Kampf gegen den konventionellen Klassizismus und reicht seine Hand Menzel, der erst 14 Jahre nach Chodowieckis Tod geboren wurde. An seinem gesunden Sinn ging die durch Öser mehr theoretisch als praktisch vertretene Lehre von der Vorbildlichkeit der Antike spurlos vorüber, die noch ein so starkes Talent wie Carstens, der wirklich die Kraft der Empfindung gegen den leeren Formalismus einsetzen wollte, zur Sterilität verdammte.

Eine verwandte Natur, aber stärkerer Könner, ist der Schweriner Wilck. Sein Porträt eines alten preziös gekleideten Herrn, der mit zierlich gesetzten Füßen über einen Platz schreitet, steht durch seine lebendige Malweise, die Schärfe der Charakteristik und die aparte Koloristik außerhalb des Landesüblichen, wie es durch eine Reihe anderer sehr respektabler Talente wie Lampi, Grassi, die Tischbein, Graff vertreten wird. Von diesen sind der erste und der letzte die interessantesten, zugleich die Schilderer zweier ganz verschiedener Lebensphären. Der Südtiroler J. B. Lampi hat an den Höfen von Wien, Petersburg und Warschau gemalt und verfügt in seinen Porträts aus der vornehmen Welt über die ganze Pracht der Aufmachung und ein gut Teil der Geschicklichkeit der französischen Barockmaler. Ein glänzendes Beispiel dieser Hofkunst ist das Porträt der Kaiserin Katharina von Rußland. Bescheiden bürgerlich erscheinen daneben die Bildnisse des Schweizers Anton Graff, selbst wenn er einmal den König Friedrich

Wilhelm II. oder die Königin Friederike Luise von Preußen zu malen hat. Seine hauptsächlichen Modelle aber sind Gelehrte, Dichter, Künstler und die Frauen dieser Kreise. Es lohnte sich schon, diesen Leuten tiefer in die Augen zu schauen und der geistigen Individualität nachzugehen. Er tut das mit voller Natürlichkeit ohne das Psychologische einseitig zu unterstreichen. Dabei sind seine Bildnisse technisch meist ausgezeichnet, von geschlossener, oft sehr geschmackvoller Wirkung, aber man hat nicht das Gefühl, daß er in jedem Falle großen Wert auf die Lösung der besonderen malerischen Aufgabe gelegt hätte. Eine Eigentümlichkeit, die übrigens die meisten Nichts-als-Porträtmaler teilen.

Die Künstlersippe der Tischbein verdankt ihren Ruf mehr der ausgebreiteten Betriebsamkeit ihrer Mitglieder, als hervorragenden Leistungen. Drei von ihnen, die auch als Maler die bedeutendsten sind, wurden Akademiedirektoren, Joh. Heinr. d. Ältere in Kassel, Johann Friedrich als Nachfolger Ösers in Leipzig und J. H. Wilhelm, der Goethe-Tischbein, in Neapel. Sie leben heute nicht durch ihre großen historischen Bilder klassizistischen Gepräges weiter, sondern lediglich als tüchtige, wenn auch nicht tiefgründige Porträtmaler. Über die Nüchternheit der beiden andern hebt sich Joh. Friedrich durch eine leichte Anmut seiner weiblichen Bildnisse empor. Als eine Kraft ähnlichen Ranges zeigt sich A. Fr. Ölenhainz in seinem Porträt des Dichters Schubarth. Ganz anders und als ein Maler von Temperament stellt sich der in München tätige J. G. Edlinger dar. Neben der spiegelglatten Oberfläche der meisten Bildnisse der Zeit, ja selbst neben dem gesunden aber bescheidenen Pinselstrich Graffs, hat seine Malweise eine fast absichtliche Breite und Lebhaftigkeit des Vortrags, man möchte sagen, schon etwas spezifisch münchnerisch Virtuosenhaftes.

Hier muß auch H. F. Füger erwähnt werden, dessen Haupttätigkeit sich in Wien abspielt. Seine frühesten Arbeiten waren Porträtminiaturen, nach langer Vergessenheit wird er mit Recht jetzt als der beste deutsche Künstler auf diesem Gebiet geschätzt. Aber mag er auch als Maler großer historischer oder allegorischer Kompositionen „vor dem Forum der Kunstgeschichte ein unrettbar verlorener Mann" sein, die Porträts der Ausstellung zeigen ihn von einer besseren Seite. Dem schwäbischen Pastorssohn, dem Enkelschüler von Mengs und Schüler von Öser, war doch so viel von der lebensfrohen Anmut der Kaiserstadt angeflogen, daß sich der trockene Klassizismus seiner Vorbilder zu einer spielenden Empiregrazie verfeinert. Das lebensgroße Bildnis der Fürstin Galitzyn gibt in der zierlichen Haltung wie in dem Bernsteinglanz der Farbe eine hohe Vorstellung seines Vermögens. Weit weniger gut ist einem andern Schwaben die klassizistische Heilslehre bekommen. Gottlieb Schick hat sich bei David in Paris ein treffliches Können angeeignet. Seine Porträts der Schauspielerin Fossetta, des Bildhauers Danecker und seiner Gattin sind überraschend gute selbständig geschaute Arbeiten, das letzte sogar von ungewöhnlicher koloristischer Kühnheit. Mit seiner Übersiedlung nach Rom wird das mit einem Schlage anders. Die große „Eitelkeit" hält sich noch an gute Vorbilder des italienischen Seicento, mit dem „Apollo unter den Hirten" gerät er in die Formenleere und Farbenhärte der Mengsschen Kunst. Seine gute technische Schulung verleugnet er freilich

auch da nicht ganz und wo ihm eine dankbare Aufgabe gestellt wird, wie in den Porträts der Gattin und der Kinder Wilhelms von Humboldt, des damaligen preußischen Gesandten in Rom, da schafft er wenigstens annehmbare Bilder.

* * *

Rom war unterdessen das Ziel der Sehnsucht für die deutschen Künstler geworden, unwiderstehlich zog es alle hin, die aus der Enge bürgerlicher Verhältnisse, aus der Routine des akademischen Betriebes heraus zu einer freien Betätigung ihrer Kräfte inmitten der Anregungen einer neuen schönen Welt kommen wollten. Die einen lockte die Antike, andere die Kunst der italienischen Renaissance, wieder andere die Großzügigkeit der Landschaft. Die Landschafter hatten den Anfang gemacht. Dem älteren Hackert waren Reinhart und Koch gefolgt. Der Tiroler Josef Anton Koch war der stärkste von ihnen. Durch seine Kunst ebenso wie durch seinen gesunden derben Humor und die werktätige Teilnahme gewann er großen Einfluß auf die junge Generation der Romfahrer. Die Ausstellung bot ein umfassendes Bild seiner Tätigkeit als Landschaftsmaler. Um den mächtigen Eindruck zu würdigen, den Carstens, den er schon in Rom traf, auf ihn gemacht hat, muß man freilich seine Zeichnungen zu Ossian und zu Dantes Göttlicher Komödie heranziehen. Doch liebt er es auch, seine Landschaften mit bedeutenden Figuren zu staffieren, wobei er, wie in dem Macbeth mit den Hexen, selbst Anregungen der Trecentomeister nicht verschmäht. Aber das Wesentliche liegt doch darin, wie er die großen Formen der südlichen Natur, die klare Struktur des felsigen Gebirges, den stolzen Rhythmus der Linien herausarbeitet. Die Beeinflussung durch die Poussin ist dabei ebensowenig zu verkennen, wie die durch Pieter Breughel in dem entzückenden kleinen „Berner Oberland", das er während seines dreijährigen Aufenthaltes in Wien (1812—15) malte. Die atmosphärischen Vorgänge verwertet er lediglich zur dramatischen Steigerung des Effektes, die Reinheit der Kontur, die Schärfe des landschaftlichen Bildes wird dadurch nicht getrübt.

In einem merkwürdigen Gegensatz hierzu steht der um weniges jüngere Martin Rohden, dessen Bekanntschaft wir Bernt Grönvold verdanken. Es ist keine Frage, daß in seinen Bildern eine der frühesten Äußerungen modernen landschaftlichen Empfindens vorliegt. Zu gleicher Zeit etwa erstrebt dasselbe im fernen Norden ein anderer deutscher Maler, Kaspar David Friedrich. Rohden schafft schon im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts Landschaften von einer Zartheit der Luftstimmung, von weichem schimmernden Licht durchflossen, wie wir ihnen erst zehn Jahre später bei Corot wieder begegnen. Und was seine Tat noch erstaunlicher macht als die Friedrichs, ist, daß ihm nicht eine der künstlerischen Darstellung frisch entdeckte Natur die Freiheit des Blickes erleichtert. Sein Auge sieht die neuen Phänomene vor einer Natur, für deren Wiedergabe sich ein ganz bestimmter Stil ausgebildet hatte. Eben der Stil, den Koch ererbt hat. Wie dieser malt er die Campagna mit der feinen

Linie des Sabinergebirges und die Wasserfälle von Tivoli, aber eine Kluft trennt die beiden Anschauungen. Hier scheiden sich sichtbar die beiden Wege, von denen der eine zu Böcklin, der andere zu den Impressionisten führt. Doch hatte Rohden zunächst keine überzeugten Nachfolger, obwohl manche seiner Sensationen in den italienischen Landschaftsstudien des Berliners Franz Catel und ganz schüchtern in den feinen Bildchen des Wieners Heinrich Reinhold weiterschwingen. Herr der Situation blieb Koch. Bei ihm holten sich die jungen Deutschen, die nun in rascher Folge nach Rom kamen, Rat und Anregung. Am engsten schlossen sich ihm wohl der früh verstorbene Karl Philipp Fohr an, von dessen starker Begabung eine große, etwas theatralisch aufgebaute und hart kolorierte, aber persönlich gesehene Landschaft eine gute Vorstellung gibt, und der zahmere Ludwig Richter, dessen Lorbeeren freilich nicht auf italienischem Boden wuchsen.

Daß das Neue, was in Rohdens Kunst lag, den Römlingen keine Anregung bot, ja vielleicht kaum ihnen recht bewußt wurde, hatte seinen besondern Grund. Als die jungen Norddeutschen Overbeck und Pforr, dem unfruchtbaren Formalismus der Wiener Akademie entflohen, waren sie nicht nach dem Süden gekommen, um Rettung bei der allheilenden Natur zu suchen, sondern sie erholten sich in der Nachahmung der herben Reize der vor- und frühraffaelischen Malerei. Mit ihnen bildeten die Cornelius, Wilhelm Schadow, Philipp Veit, denen sich Julius Schnorr und später Führich neben einer Reihe minderer Begabungen anschlossen, die Gruppe der spöttisch sogenannten Nazarener, die, um ganz im Geist ihrer Vorbilder schaffen zu können, auch deren Religion annahmen und katholisch wurden.

Das geistige Haupt war Cornelius. Aus seinen Anfängen aber hätte man schwer die künftige Größe deuten können. Zwei Porträts und „Minerva, die Weberei lehrend" sind kalte, glatte Arbeiten von klassizistischer Manieriertheit. Dann hat es ihm die deutsche Romantik angetan und er illustriert den „Faust". In Rom aber fesselt ihn sofort (obwohl er noch das auf der Ausstellung befindliche Miniaturporträt einer Dame malt) die große Form der Hochrenaissance. Er war nie Präraffaelit, sondern fing gleich mit dem reifen Raffael an. Unter seiner Leitung entsteht die klassische Leistung dieser Vereinigung, der Freskenzyklus, zu dem der preußische Generalkonsul Bartholdy den Auftrag gab und der nach Abbruch seines Hauses in die Berliner Nationalgalerie überführt wurde. Die Keime einer neuen Kunst, die hier verborgen liegen, sind nicht zur Entwicklung gelangt. Die Schätzung von Cornelius und den Seinen wird in dem Maße wachsen, als wir es wieder zu einer großzügigen dekorativen Malerei bringen werden. Cornelius hätte wohl das Zeug dazu gehabt; er scheiterte daran, daß er den Alten nicht das Prinzip, sondern die Form ihrer Darstellung absah, den gedanklichen Inhalt überschätzte und das Technische vernachlässigte. Alles, was hier entstand, war im Grunde nichts als eine Kunst aus zweiter Hand, mit unzureichenden Mitteln ins Werk gesetzt. So erwuchsen aus den Bemühungen dieser Akademieflüchtlinge doch nur wieder die Ansätze zu einer neuen Akademie und es ist kein Zufall, daß Cornelius und W. Schadow später die intransigentesten Akademiepäpste wurden.

Was uns heute von der Kunst der Nazarener noch lebendig anspricht, ist das Landschaftliche und das Bildnis. Obwohl auch hier die Anlehnung an die Quattrocentomeister unverkennbar ist, überwiegt doch die Forderung der Naturnachahmung. Aber einer Naturnachahmung, die sich in der Landschaft in der Richtung Kochs bewegt und im Porträt über eine strenge, etwas trockene Formendurchbildung nicht hinauskommt. Gute Beispiele bieten hierfür die Hintergründe auf den Schnorrschen religiösen Bildern, besonders der überaus liebliche Ausblick auf Rom, der sich hinter den Figuren seiner Verkündigung öffnet, und die Bildnisse von Schnorr, Overbeck, Ramboux und Veit. Dennoch wirkt ein Malertalent wie Eduard von Heuß, der freilich einer jüngeren Generation angehört, durch den kühnen Strich und die koloristische Vornehmheit seiner Porträts von Overbeck und dem alten Reinhart in diesem Kreise zaghafter Imitatoren wahrhaft befreiend. Man vergißt zu leicht, daß deren eigentlicher Reiz eben doch nur in der Nachahmung der primitiven Meister besteht. Je mehr ihre Porträts an Selbständigkeit gewinnen, um so ärmlicher stellt sich ihre Begabung heraus, wie in den späten Bildnissen Veits und dem gänzlich leeren Selbstporträt, das Overbeck in seinem 55. Jahre für die Sammlung der Uffizien malte.

Mit dieser Gruppe hängt eine Reihe von Wiener Malern vor allem durch ihre romantische Gesinnung zusammen. Führich und der jüngste von ihnen, Steinle, traten in Rom noch in unmittelbare Beziehung zu Overbeck. Durch ihr wärmeres Temperament bringen sie in die nazarenische Stilstrenge einen Zug weiblicher Anmut. Führich ist wohl der malerisch begabteste der ganzen Gruppe und der „Gang Marias über das Gebirge“ eine ihrer schönsten Schöpfungen. Dagegen wirkt Steinle als Madonnenmaler schon weichlich, glücklicher ist er als Zeichner und Aquarellmaler mit seinen Märchenszenen und Illustrationen zu Shakespeareschen Lustspielen. Auf der Ausstellung überraschte er durch das Porträt seines Töchterchens, das in der Farbe zwar stumpf und unerquicklich ist, in dem er aber einen kindlich-trotzigen Charakter in sehr origineller Weise zum Ausdruck bringt.

Julius Schnorrs älterer Bruder, Ludwig Schnorr, hatte den Weg über die Alpen nicht mitgemacht. Aber er war noch während Pforrs und Overbecks Aufenthalt in Wien mit diesen und den Brüdern Olivier auf das Studium der in der Belvederesammlung vertretenen alten deutschen und italienischen Meister gewiesen worden. Auf der Ausstellung finden sich von ihm zwei Landschaften mit eigentümlich weiträumiger, wenn auch nicht ganz organischer Gebirgsszenerie. Ebenso unberührt von italienischen Einflüssen bleibt Ferdinand von Olivier, dessen Ansichten aus dem Salzburgischen mit frischen gesunden Sinnen gesehen sind. Erst in seiner Ideal-Landschaft von 1840 bringt er dem Geschmack der Cornelianer seinen verspäteten Tribut dar. Ähnlich wie Moritz von Schwind, der als Schüler Schnorrs begann, um dann später noch einmal, als ihn der Ruf des Cornelius nach München zog, in den Bannkreis der Nazarener zu treten. Nicht zu seinem Heil. Seine frühesten Bilder zeigen ihn noch im Besitz eines Malenkönnens, das sich unter dem Einfluß der Cornelianischen Kartonkunst rasch verflüchtigt. Aber sein entzückendes Erzählertalent, die poetische Stimmung seiner Märchen und

Reisebilder werden für das gut deutsche Gemüt, dem es auf die malerische Qualität nicht ankommt, immer ihren Reiz behalten. Wie dürftig in dieser Richtung selbst ein mit Fug so gerühmtes Bild wie die Morgenstunde ist, lehrt schon ein Blick auf Friedrichs Mädchen am Fenster, geschweige denn auf die technisch so vollendeten, in der malerischen Anschauung außerordentlichen Interieurs von Kersting. Als seltenen Gast beherbergte die Ausstellung Schwinds frühesten Märchen-Zyklus vom Aschenbrödel. In der Erfindung sind die vier großen und eine Unzahl kleinerer Darstellungen voll sprudelnder Einfälle, in der monochromen Wiedergabe gewähren sie eine reine Freude, die Farbe der einzelnen Bilder ist erträglich, durch deren Zusammenstellung aber wirkt sie disharmonisch und doch flau, ohne Rhythmus und Akzent. Das schlimmste jedoch ist die von Schwind dazu komponierte Umrahmung, deren kümmerliche Stillosigkeit den Eindruck des Werkes beherrscht.

Ein Künstler, der noch in diesen Kreis gehört, obwohl seine Hauptwerke die Zugehörigkeit zur Observanz der Nazarener nicht verraten, ist Fr. Wasmann. Sein Lebenslauf aber war programmatisch nazarenisch. In Hamburg geboren, kam er früh nach München, wo er bewundernd zu Cornelius aufblickte. Über Südtirol, das ihn längere Zeit festhielt, zog er nach Rom, um sich dort Overbeck anzuschließen. Er wurde katholisch und blieb bis an sein Lebensende der Heimat fern. Die Selbstbiographie, die davon erzählt, hat Bernt Grönvold veröffentlicht, der auch die Werke des Malers aus der Vergessenheit hervorzog. Die Jahrhundert-Ausstellung hat sie zum erstenmal einem größeren Publikum vorgeführt. Es sind lediglich Jugendwerke, meist aus der vorrömischen Zeit. Ein religiöses Bild findet sich nicht darunter, nichts als Landschaften und Porträts. Die Landschaften wirken überraschender, sie stehen auf einer Stilstufe, die man in dieser Zeit (um 1830) nicht erwartet. Sie teilen mit denen der frühen Hamburger die ehrliche unakademische Art der Naturwiedergabe, nur ist Wasmanns Technik weniger ängstlich, ja manchmal geradezu impressionistisch locker und farbig. Dagegen haben seine Bildnisse etwas Primitives, nicht in dem Sinn einer Nachahmung der primitiven Meister wie bei Overbeck, seine Zaghaftigkeit scheint vielmehr derselben Quelle zu entspringen wie bei jenen, dem Bewußtsein, einer ungewohnten aber wichtigen Aufgabe gegenüberzustehen. In dem Streben einer möglichst intensiven Charakteristik der Persönlichkeit wird ein leichter Zwang in der Haltung der Hände, in der Stellung der Augen, die oft geradeaus blicken, auch wenn das Gesicht sich nach einer andern Richtung wendet, fühlbar. Diese Befangenheit hat Martin Rohdens Sohn Franz völlig abgelegt. Seine zwei Porträts, die einzigen, die von ihm existieren sollen, zeigen bei einer gleichen Intensität der Menschenschilderung eine große Ungezwungenheit der Anordnung. Wie die Hände der jungen Frau wiedergegeben sind, das könnte Ingres kaum schöner machen, wobei nicht zu vergessen ist, daß dieser damals als Direktor der französischen Akademie in Rom weilte.

Nazarener reineren Wassers sind die gleichfalls in Hamburg geborenen Victor Emil Janssen und der frühgestorbene Erwin Speckter, der seinen Jugendgenossen als der genialste erschien. Beide kamen über München-Cornelius nach Rom. Des ersteren Darstellung eines

guten Hirten gibt mit der trefflichen Modellierung des Nackten eine hohe Meinung von seinen Fähigkeiten. Sie müssen ungewöhnliche gewesen sein, wenn ihm wirklich die Aktstudie nach einem Freunde, die auf der Ausstellung noch unter Wasmanns Namen ging, angehört. Dieses 1829 gemalte Bildchen verrät eine Größe der Formanschauung und eine Empfindung für die koloristischen Reize des von Licht und Luft umspielten nackten Körpers, die damals noch niemandem abgesehen werden konnte. Von Speckters Bildern vermögen nur seine kleinen Porträts zu interessieren, deren asketische Blutleere ihn für das Nazarenertum prädestiniert erscheinen läßt.

* * *

Diese zuletzt genannten Künstler leiten auf Hamburg über. Sicher ist es berechtigt, bei einer Vorführung der deutschen Kunst im 19. Jahrhundert die örtliche Zusammengehörigkeit in den Vordergrund zu stellen. Eine solche Einteilung wird natürlich so wenig wie irgend eine andere restlos aufgehen. Bei der Freizügigkeit der Künstler kann von einer strengen Lokalisierung nicht die Rede sein. Aber diese Einteilung hat doch den Vorteil, ein lebendiges Bild der wirklichen Verhältnisse mit ihren vielfach durcheinanderspielenden Beziehungen zu geben. Und außerdem sind gewisse Erscheinungsformen der künstlerischen Betätigung wieder mehr oder weniger stark an bestimmte Kunstzentren gebunden. So bildete für das Nazarenertum, mag es auch nach allen Seiten Deutschlands ausgestrahlt haben, Rom den Mittelpunkt. Die übrigen Hauptgruppen sind durch die Akademiestädte gegeben, die ja nicht nur die Lernenden anzogen, sondern auch die fertigen Künstler festhielten. Eine Sonderstellung nahmen die beiden großen und reichen Städte Frankfurt und Hamburg ein, die, obwohl sie keine Akademien besaßen, doch ein eingesessenes Künstlertum von einigermaßen lokaler Färbung ernährten. Hamburg kam auf der Ausstellung, dem tatsächlichen Zustand vielleicht nicht ganz entsprechend, besser zur Geltung, da hier schon ganz zielbewußt gesammelt worden war und die Kunsthalle ihr reiches Material bereitwillig herlieh.

Von allen Hamburger Künstlern ist Ph. Otto Runge jedenfalls der merkwürdigste — eine problematische Natur. Er ist Mystiker und schreibt eine wissenschaftliche Farbenlehre, jede Blume, jede Farbe hat ihm eine symbolische Bedeutung und er sieht in der Darstellung von Luft und Licht und bewegendem Leben die Aufgabe der Malerei, er spricht von der neuen Kunst und malt mit den Mitteln und in den Anschauungen der alten. Der Ruf, der Begründer der Freilichtmalerei zu sein (der sogar die Errungenschaft der folgenden Generation vorweggenommen), für den einzelne Sätze seiner Schriften angeführt werden können, ließ sich angesichts seiner Taten nicht festhalten. Daß man gerade dieses in ihnen suchte, hat der Betrachtung seiner Werke geschadet. Denn Runge ist ein wirklicher Künstler von starker Empfindung und großer geistiger Regsamkeit. In den besten seiner Bilder, dem Porträt der Eltern und dem Selbstporträt mit seiner Frau und seinem Bruder, erreicht er sogar eine monumentale Größe. Aber der

Zeichnung fehlt die Sicherheit und das Malwerk ist unbehilflich und von schwerer, reizloser Farbe. Und vor allem lassen die Bilder das vermissen, was man in ihnen erwartete, die Wiedergabe von Luft und Licht im Sinne des Pleinairismus. Seine Figuren sind ins Freie gesetzte Atelierporträts mit den dunkeln, von Reflexen erhellten Schatten des geschlossenen Raumes. Selbst das weitest vorgeschrittene Werk, das Fragment des Morgens, in dem versucht wird, die Frühlichtstimmung der Landschaft wiederzugeben, zeigt in dem nackten Kinderkörper die Modellierung der Atelierbeleuchtung. Er hat die Probleme der neuen Malerei in Worten formuliert, aber in seinen Werken hat er sie noch nicht gelöst.

Neben Runge interessiert am meisten Julius Oldach, der kleinere Künstler, aber bessere Maler. Wie jener ist er jung gestorben und man muß, um sie nicht ungerecht einzuschätzen, sich gegenwärtig halten, daß wir von beiden nur Jugendwerke besitzen. Er ist ein frühreifes Talent. Beinah ein Knabe noch, schafft er die Bildnisse seiner Eltern und Tanten, die durch die treue Beobachtung zu den lebendigsten Dokumenten der Zeit gehören. Ein Aufenthalt in München, wo er in den Kreis des Cornelius kommt, desorientiert seine kleinbürgerliche Begabung, doch scheint es, als hätte er die Kraft gehabt, sich wieder zu sich zurückzufinden. Unter seiner Firma geht das beste Bild des Hamburger Saals, der alte Müller, vor dem jedem der Name Leibls auf die Lippen kommt. Indes ist dieses Bildnis kaum von Oldach und wahrscheinlich nicht einmal in Hamburg entstanden. Übrigens gilt für Oldach, wie für Runge und Wasmann, was in erhöhtem Maße noch für die eigentlichen Nazarener gilt, die alle keine Meister der Farbe waren, daß sie Meister der Zeichnung waren. Hier bringen sie ihre Intentionen durchaus rein und stark zur Geltung. Malerisch wirken natürlich auch ihre Zeichnungen nicht (mit wenigen Ausnahmen wie die Wasmanns), aber die feine Linie umschreibt mit empfindungsvoller Bestimmtheit die Formen. Nicht wie bei ihren Gemälden wird die Strenge der Gesinnung durch den Mangel an Können verdächtigt. Gerade für diese Deutschen der Cornelianischen Richtung bot die Sammlung der Handzeichnungen eine notwendige und wahrhaft erfreuliche Ergänzung.

Eine bedeutende Rolle spielt die Landschaftsmalerei in Hamburg. Das früheste Beispiel wohl (um 1810) ist das Panorama der Binnenalster von Christoffer Suhr. Rein künstlerisch genommen, ein mäßiges Werk, aber es finden sich da Uferpartien mit Häusern zwischen Baumgruppen, die durch die frische, ganz unkonventionelle Art, wie das gesehen ist, überraschen. Suhr war der Lehrer von Oldach, dessen ängstlich gemaltes Bildchen der Petrikirche ein Beleuchtungsproblem hübsch behandelt, und von Christian Morgenstern, dem eine Reihe kleinerer fein beobachteter, stimmungsvoller Landschaften angehören. Die breitere Art des Vortrags verdankt er wohl seinem Aufenthalt in Kopenhagen. Suhrs Einfluß scheint auch bei Hermann Kauffmann, der später in München verflacht, bei Vollmer, bei Valentin Ruths, der dann den Düsseldorfer Einfluß ohne starke Schädigung ertrug, und bei andern nachgewirkt zu haben. Wie ein (namentlich in der Luft) modernisierter Ruisdael wirkt der geschmackvolle „Blick auf Hamburg" von dem ganz jung verstorbenen Adolf Carl. Doch hat es keiner dieser

wackeren Künstler zu der Freiheit und Kraft der Wasmannschen Naturschilderungen gebracht. Auffallend ist, daß von all diesen Söhnen der großen Hafenstadt nicht einer (von gelegentlichen und unerheblichen Ausnahmen abgesehen) sein Interesse dem Meer, was ja bei der Lage Hamburgs noch begreiflich erscheint, aber auch nicht dem Schiff, diesem die Phantasie des Künstlers wie des Küstenbewohners gleich anregenden lebendigen Organismus zugewendet hat. Dem Bedürfnis nach Marinebildern mußte der aus Kopenhagen eingewanderte Eckersbergschüler Melby zu genügen suchen.

Von den Malern der Ostseestädte vermochten nur zwei Danziger, Johann Karl Schultz und Eduard Meyerheim, zu interessieren. Der erstere hat in seiner Jugend das Forum romanum, in klarem, etwas scharfem Licht aber treu und unkonventionell gemalt und später die Lange Brücke in Danzig und eine große Ansicht der Stadt. Der letztere, ein Sohn des Stubenmalers Karl Friedrich Meyerheim, von dem ein in seiner Schlichtheit nicht unebenes Männerporträt zu sehen war, bot in seiner Landschaft aus der Umgebung Danzigs frische wenn auch technisch unfreie Arbeiten. Seinen Ruf aber verdankt er den erst nach seiner Niederlassung in Berlin entstandenen glatt gemalten Genrebildern aus dem bäuerlichen Leben, die an Waldmüller gemahnen, aber ohne seine Naturfülle und ohne seine Sonne. Einer Zwischenstufe gehören die Kegelgesellschaft und der Schützenkönig an, die in kleinstem Rahmen ländliches Treiben naiv und mit anschaulicher Lebendigkeit wiedergeben.

* * *

Der ernsten norddeutsch nüchternen Hamburger Kunst gesellte sich auf der Ausstellung als Gegenstück die weit weniger tiefgründige, aber sinnlich frohe, im farbigen Abglanz der Dinge schwelgende Wiener Malerei. Auch die mit dem ursprünglichen und dem abgeleiteten Nazarenertum in Beziehung stehenden Meister haben ihrer Lebensfreudigkeit keine allzu großen Opfer gebracht. Diese gesunde, temperamentvolle, sich naiv an der Schönheit der Natur ergötzende Art hat in Ferdinand Waldmüller ihren glänzendsten Ausdruck gefunden. Er war der geborene Maler. Die Farbe hat für ihn keine ausgeklügelte, jenseits des sinnlichen Reizes liegende Bedeutung. Obwohl er selbst Akademieprofessor war, sind seine Bilder so wenig akademisch als möglich. Er verliert in keinem Augenblick die Fühlung mit der Natur, ja er hat einen großen Schritt vorwärts getan in der Bewältigung ihrer Erscheinungen. Seinen Wienern freilich, die für seine pausbackigen Bauernkinder schwärmten, kam das nicht zum Bewußtsein. Erst unsere Zeit, die ihr Auge für die Lösung malerischer Probleme geschärft hat, erkannte in ihm den Bahnbrecher. Er ist einer der Vorläufer des Pleinairismus, der entschiedener als andere die im starken Sonnenlicht leuchtenden Farben wiederzugeben suchte. Wenn er dabei zuweilen zu einer harten Buntheit kam, so lag das daran, daß er, der einen feinen Sinn für die duftige Erscheinung der Ferne hatte, nicht in gleichem Maße die Lufttöne auf den Farben des ersten Planes beobachtete. Dieser Mangel an Toneinheit wirkt besonders dann

empfindlich, wenn er den Vordergrund seiner Bilder aus dem Wienerwald, wie er gerne tut, mit grellfarbig angetaner Bauernjugend staffiert. Waldmüller hatte so wenig wie Menzel das koloristische Problem der Freilichtmalerei erfaßt, obwohl jener an einem Übermaß von Farbigkeit und dieser an Farblosigkeit leidet. Vortrefflich ist Waldmüller auch als Porträtmaler. Den äußerlich wenig reizvollen Damen der norddeutschen Ebene, den Tanten, Schwestern und Bräuten der jungen Hamburger, setzt er die feschen Wienerinnen entgegen, denen noch im Alter die Lebenslust aus den Augen blitzt. Jene wie dieser schildern ihre Modelle mit echter Natürlichkeit, ohne den geringsten konventionellen Zug. Selbst die Ausdrucksmittel scheinen sich dem Typus der Dargestellten anzupassen. Bei Oldach und Genossen ein ernster, schwerer Ton, nur hier und da eine schüchterne Farbe wie ein verlorenes Lächeln und eine mühsam zögernde Vortragsweise, Waldmüller aber schwelgt in den Farben bunter Schale, schillernder Seidenstoffe und bauschiger Mädchenkleider und wie liebkosend gleitet sein leichter, geschmeidiger Pinselstrich über die Formen. Sein schönstes Porträt ist dennoch das eines alten Herrn, des russischen Gesandten am Wiener Hof, Grafen Rasumoffsky, es ist so vollendet wie ein Holbein, an den es auch durch die Meisterschaft erinnert, mit der das letzte Detail behandelt und dennoch der schlagenden Wirkung des Kopfes untergeordnet ist. Es ist wohl auch kein Zufall, daß wir von Waldmüller so gut wie keine Zeichnungen kennen, während die Hamburger ihr Bestes gerade mit dem Bleistift gaben. Manche der Wiener Porträtisten kommen Waldmüller nahe, wie der süßlichere Daffinger, wie Danhauser, Eybl, der junge Pettenkofen und Amerling, der von seiner englisch-französischen Schulung eine neue Note beibringt, die sich besonders in der Wahl raffinierter Lichtführung äußert. Erreicht aber hat ihn keiner, ebensowenig wie in der Landschaft, obwohl Pettenkofen, der in der Welt herum kam, seiner Schilderung ungarischen Hirten- und Zigeunerlebens eine internationale Farbenkultur zugute kommen ließ, die dem originelleren Waldmüller noch fehlt. Viel Charme hat auch die vormärzliche Genremalerei der Danhauser, Fendi, Schindler, Treml, deren leichte Sentimentalität, weiche Grazie und fröhliche Farbigkeit eng mit dem Boden der Kaiserstadt verwachsen ist. Das Bildchen von E. Engert, der Hausgarten, erinnert an die trauliche Kleinstadtpoesie, von der Schwind ausgegangen ist, übertrifft ihn aber an Feinheit der malerischen Darstellung. Von dem aus Frankfurt nach der Kaiserstadt eingewanderten Jakob Alt waren ein gutes Bild der noch turmlosen Stefanskirche und von seinem uralt gewordenen Sohn Rudolf, dessen Schwergewicht freilich auf seinen minutiösen Guaschen und Aquarellen liegt, zwei seiner frühen Jugend angehörige, an malerischer Wirkung aber den späteren Werken überlegene Ansichten aus Venedig zu sehen.

* * *

Es ist wohl keine Frage, daß in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, was Stärke und Eigenart der Begabungen betrifft, Berlin an der Spitze der deutschen Städte steht. Zwar hatte Chodowiecki seinen Stift eben aus der Hand gelegt. Aber Gottfried Schadow lebt bis ans Ende der Periode und wenn er auch als Bildhauer sich grollend zurückzieht, so schafft er doch noch

mit dem Blei die köstlichsten Zeichnungen und steht beobachtend und kritisierend als künstlerisches Gewissen hinter der heranwachsenden Generation. Aus dieser ragen Franz Krüger und der achtzehn Jahre jüngere Menzel als die bedeutendsten empor. Krügers Arbeitskraft war enorm. Die Ausstellung zeigt außer zahlreichen Pastellen und Zeichnungen 34 Bilder von ihm, darunter Riesenleinwande wie die Paraden und die Huldigung. Aber ungezählte Bilder befinden sich noch im Winterpalais und in Zarskoje Sselo, in Hannover, in den königlichen Schlössern, in den Kasinos der Garderegimenter und sonst im Privatbesitz. Eine öffentliche Sammlung scheint sich außer der Nationalgalerie nie um ihn gekümmert zu haben. Und doch ist er ein wahrer und großer Maler, wenn auch die Anforderungen, die durch die Repräsentationsbilder an ihn gestellt wurden, ihn manchmal zu einem etwas äußerlichen Betrieb nötigten. Immerhin besticht auch da noch die Vornehmheit der Auffassung, die Sicherheit der Zeichnung und das tüchtige, selbst glänzende Malwerk. Als Kraftprobe stehen seine Paradebilder obenan. Die Parade auf dem Opernplatz von 1829, die Krüger im Alter von 32 Jahren schuf, und die vor dem Stadtschloß in Potsdam von 1840, auf denen beiden Nikolaus I. sein Kürassierregiment dem König Friedrich Wilhelm III. vorführt und die wieder in unzugänglichen Gemächern des Petersburger Winterpalais verschwinden werden, übertreffen in der Verteilung der Massen, der Weiträumigkeit des Stadtbildes und der Einheitlichkeit und Schönheit der Tonwirkung die ähnlichen Bilder aus königlichem Besitz. Hier wie dort bietet die Versenkung in das Einzelne einen unerschöpflichen Genuß. Das Berlin der damaligen Zeit ersteht in voller Lebendigkeit. Das militärische Schauspiel, dem die Aufgabe galt, ist in den Mittelgrund gerückt, um übersehen werden zu können und doch sind die kleinen Figürchen mit einer impressionistischen Treffsicherheit gegeben, daß von den fürstlichen Teilnehmern jeder mit Namen benannt werden kann. Im Vordergrund aber stehen in lockerem Gedränge die Vertreter des geistigen Berlin (das Menzel merkwürdigerweise nie festgehalten hat), die Künstler, den alten Schadow in ihrer Mitte, Schriftsteller, Gelehrten, Diplomaten, Schauspieler und Schauspielerinnen. Ein Dokument von höchstem historischen Wert durch die außerordentliche Porträtähnlichkeit der Dargestellten. Doch nicht minder bedeutend als künstlerische Leistung durch die freie Sicherheit, mit der die Figuren hingestellt sind, die bei aller Kleinheit breite malerische Behandlung, die Meisterschaft, mit der das Stoffliche behandelt ist. Es dürfte wenige deutsche Bilder der Zeit geben, bei denen man mit gleicher Freude sehen würde, wie es gemacht ist. Dabei ist die Schönheit des Pinselstrichs durchaus nicht Selbstzweck, er ist schön als knappster Ausdruck für die lebendige Erscheinung. Diese Eigenschaften kommen in vollstem Maße in Krügers kleineren Bildern zur Geltung, dem Ausritt des Prinzen Wilhelm, dem Prinzen August, der Fürstin Liegnitz, seinen Schwiegereltern und dem schönsten unter allen, dem Porträt eines jungen, klug in die Welt blickenden Mädchens, das einen Feldblumenstrauß in der Hand hält. Pferde und Hunde, die zu den Ausstattungsstücken seiner Paraden gehören, hat Krüger auch gern einzeln behandelt, es dabei aber selten zu einer glücklichen Bildwirkung gebracht, obwohl ihm die Wiedergabe der Tiere keinerlei Schwierigkeit bereitet. Nur ein paar kleine Darstellungen, „Ausritt zur Jagd“ und „Heimkehr“,

zeichnen sich durch eine feine winterliche Stimmung aus. Daß Krüger auch als Landschaftsmaler in erster Reihe steht (obwohl er sich bei den landschaftlichen Hintergründen von Schülern und Freunden helfen ließ), hat schon die Potsdamer Parade bewiesen, er gibt aber auch auf einem Porträt Friedrich Wilhelms III. am niederen Horizont einen Blick auf Berlin mit dem Kreuzberg und einen darüber hingleitenden Sonnenstreifen mit breiter Sicherheit. Diese Sicherheit, die Krüger von dem ersten bis zum letzten Bild (soweit wir sie kennen) begleitet, die Unbeirrtheit von fremden Einflüssen, die Unbedenklichkeit, mit der er jeder Aufgabe zu Leibe geht, ist das Charakteristische an ihm. Vielleicht ist es gerade das — ein Mangel an innerer Anteilnahme —, was ihn verhindert, ein ganz großer Künstler zu sein.

Weniger von dem Maler als von dem Zeichner Krüger geht eine gerade Linie zu Adolf von Menzel. Nach der vor kaum Jahresfrist veranstalteten Menzel-Ausstellung, die einen fast lückenlosen Überblick über das Schaffen des Meisters geboten hat, konnte es sich nur darum handeln, die Haupttypen seiner Entwicklung zu charakterisieren. Es treten neben eine Auswahl der köstlichen Jugendwerke, die uns heute so viele für den Künstler wie für die deutsche Kunst unerfüllt gebliebene Hoffnungen enthüllen, die besten der Friedrichsbilder und seine letzte große Schöpfung, das Walzwerk.

Eine fesselnde, wenn auch beunruhigende Erscheinung ist der frühverstorbene Landschafter Karl Blechen. Er malt einen Blick auf Hausgärten und Dächer wie Menzel, doch vor ihm, eine Fabrik mit rauchendem Schlot, wie sie damals noch niemand malte, badende Nymphen und lungernde Faune mit Böcklinscher Poesie, er sieht in den kiefernumstandenen Ufern der Havelseen die große Form, er findet Farben von ungewohnter Stärke für die versengte italienische Sommerlandschaft und wagt im Palmenhaus der Pfaueninsel die feinsten Abstufungen von Grün und zarte blaue Schatten. Neben diesem beweglichen Künstler, der es noch zu keinem Stil gebracht hat, obwohl ihm das Streben nach Stil im Blute liegt, schafft in ruhiger Sicherheit Eduard Gärtner seine Architekturbilder. Schüler von Gropius, hat er seine Hauptanregung doch wohl von Krüger erhalten, ja, vielleicht ist erst durch dessen bestellte Paradebilder den jungen Berlinern die malerische Schönheit ihrer Stadt aufgegangen. Von Roch, Brücke, Hintze, Ahlborn besitzen wir Berliner Ansichten, doch ragt keiner an Gärtner heran. In seinen großen Bildern des Schloßhofes mit den breiten klaren Schattenmassen und der lebendigen Staffage, könnte man noch an Belotto denken, doch schon die Hauptwache, die sich mit dunkler Silhouette gegen den klaren Abendhimmel abhebt, ist ganz selbständig gesehen und in dem großen, von der Werderschen Kirche aus aufgenommenen Panorama, wo ihn keine Rücksicht auf konventionelle Bildwirkung stört, findet er Töne von verblüffender Wahrheit. Die Jahreszahl 1835, die das Panorama trägt, ist von Wichtigkeit, wenn man bedenkt, daß Menzel seinen Bauplatz mit den Weiden erst um ein Jahrzehnt später gemalt hat. Auch Hummel, der der Entstehung und Aufstellung der großen Granitschale vor dem Schinkelschen Museum vier Bilder widmet, zeigt wenigstens in deren bestem, wo seine nüchterne Genauigkeit zu feiner Tonwirkung abgestimmt ist, daß für Menzels Verismus der Boden wohl vorbereitet war.

Auch Schinkel selbst gehört hierher, der zwar keine eigentlichen Architekturen malt, aber architektonische Phantasiegebilde von einer sonderbar nüchternen, lehrhaften Phantastik. Dagegen verraten seine Landschaftsbilder von Potsdam, von Rügen, dem Haff ein ganz unbefangenes Malerauge. Nicht das gleiche läßt sich von Wilhelm Schirmer sagen, dessen italienische Landschaften eine gesteigerte poetische Wirkung anstreben. Er bildet eine Etappe auf dem Wege von Koch, dessen Einfluß er (neben demjenigen Turners) in Rom erfuhr, zu Böcklin. In seinem Wesen ist dieser Berliner, von dem großen Abstand der Begabung abgesehen, sogar verwandter mit Böcklin als der Düsseldorfer Schirmer, der doch dessen Lehrer war. Die Landschafter Eduard Hildebrand und Hoguet (von diesem sah man ein wirkungsvolles Stilleben mit einer gerupften Pute), die beide Schüler Isabeys waren, suchen ihre Effekte schon in einem etwas äußerlichen Kolorismus.

Unter den Bildnismalern, die neben Krüger in Berlin tätig waren, wie Karl Begas, Wach, Magnus, ist der erstere wohl der fruchtbarste und ein Künstler von sehr soliden Qualitäten. Trotz der unterstrichenen Charakterisierung wirkt das Gruppenbild mit seinen Eltern, Geschwistern und Kindern frisch und lebendig. Wie Begas hat auch Wach sich sein tüchtiges Können bei Gros in Paris erworben. Aber während seine Rundbilder mit den Prinzessinnen Elisabeth und Marie und den Prinzen Adalbert und Waldemar noch ein etwas trocken altväterisches Aussehen haben, schlägt Eduard Magnus in seinen gefällig arrangierten, künstlerisch nicht übermäßig anspruchsvollen Damenbildnissen eine Note an, der die Porträtmaler der Berliner Gesellschaft bis in die achtziger Jahre ihre Beliebtheit verdanken. Hier mag Winterhalter angeschlossen werden, der fashionable Porträtist der europäischen Höfe, von dem ein Bildnis der Kaiserin Augusta als Prinzessin von Preußen durch den vornehmen Geschmack der Farbe auffällt. Das streng gezeichnete Bild einer jungen Russin von liebenswürdigster Schlichtheit muß seiner Jugend angehören, während das Porträt der schönen Fürstin Worontzoff die ganze konventionelle Pracht des Modemalers aus der Zeit Napoleon III. entfaltet.

* * *

Ludwig Knaus, der mit ein paar trefflichen Porträts, dem wohlbekannten des Sammlers Ravené und dem gänzlich unbekannten des Galeriedirektors Waagen und der noch in Paris entstandenen Katzenmama, bis zu dieser Zeit zurückreicht, mag den Übergang zur Düsseldorfer Schule vermitteln. Auch Gottfried Schadows Sohn Wilhelm, der dort Akademiedirektor war, wird zu dem regeren Verkehr zwischen den beiden Plätzen beigetragen haben. Aber während in Berlin die stärksten Begabungen Autodidakten sind und auch als Lehrer keine Rolle spielen, zeigt Düsseldorf gewissermaßen die Akademie in Reinkultur. Noch aus älterer Zeit ragt Heinrich Kolbe herein, der ein schlechtes Goethe-Bildnis, aber sonst ungemein lebensvolle Porträts aus der bürgerlichen Gesellschaft seiner Heimat gemalt hat. Von seiner Pariser Lehrzeit bei

Gérard bringt er ein ansehnliches technisches Können und einen Empiregeschmack mit, der in der provinziellen Umgebung etwas verbauert.

Eine Reihe tüchtiger Künstler ging aus der Schule Schadows hervor. Julius Hübner hat in seiner Jugend einige gute Bildnisse aus seiner Familie und in demjenigen des Stadtrats David Friedländer (von 1833) ein Meisterwerk lebensvoller Naturwiedergabe geschaffen. Von den Genremalern war der witzig charakterisierende Hasenclever mit dem ersten Entwurf zu seinem „Jobs beim Examen“ und dem Lesekabinett vertreten, in dem er ein Beleuchtungsproblem etwas nüchtern löst, Schrödter mit einer der Varianten seines Don Quichote und Hosemann, der später seine Tätigkeit nach Berlin verlegte, mit einigen Schilderungen aus dem Leben der Spießer, über deren aufdringlichen Humor aber nicht wie bei Spitzweg die Schönheit der Malerei hinweghilft. Diesem weinfrohen Kleeblatt gesellt sich Wilhelm Sohn mit einer altdeutsch kostümierten „Gewissensfrage“ von leidvollstem Ausdruck. Es ist interessant, zu sehen, wie er diesen erregten Frauentypus mit den weitaufgerissenen Augen auf seinen Schüler Eduard von Gebhardt vererbt, der freilich ein Künstler von anderem Wuchs ist, mit seinen besten Werken aber schon jenseits der Grenze der Jahrhundertausstellung steht. Die Landschaften der beiden Achenbach boten ebensowenig Überraschungen wie diejenigen Lessings und Schirmers (unten denen sich gute Naturstudien befanden) oder die Genrebilder Vautiers. Wohltätig fielen die Porträts von Leutze auf, die ein angenehmes diskretes Kolorit und eine nicht gewöhnliche Charakterisierung zeigen.

Der ernsthafteste Künstler, der an der Düsseldorfer Akademie gelernt hat, ist der allzu früh verstorbene Rethel. Seine früheren Ölmalereien sind trotz der kleinen Formate noch leer, das Porträt seiner Mutter, das in der Reproduktion durch eine primitive Schlichtheit besticht, enttäuscht durch die lehmige Farbe. Aber in den Kartons zu den Aachener Wandbildern wächst er über die blutlose Idealkunst seiner Lehrer hinaus zu wirklicher Größe. Die einfachen, lebensvollen Kompositionen, das starke Empfinden, das in ihnen pulsiert, waren ein sichtbarer Protest gegen das Akademische und wurden als solcher auch aufgenommen.

* * *

Auch daß Dresden für die deutsche Kunstgeschichte dieser Zeit von Belang ist, verdankt es weniger seiner Akademie, aus der Vogel von Vogelstein, von dem die Ausstellung ein etwas hartes Bild brachte, das David d'Angers in seinem Atelier vorstellt, und die Bildnismaler Große und Pohle, deren sympathische Porträts schon einer späteren Zeit angehören, hervorgingen, als zwei zufällig aus dem Norden zugewanderten Künstlern, dem Greifswalder Kaspar David Friedrich und dem Norweger J. C. C. Dahl, die beide in Kopenhagen ihre akademische Lehrzeit überstanden hatten. Friedrich gehörte keineswegs zu den ganz Unbekannten. Die Nationalgalerie hat in ihrem alten Bestand zwei Bilder und ein drittes wurde

vor wenigen Jahren dazu gekauft, auch für die Hamburger Kunsthalle wurden in der letzten Zeit mehrere Werke von ihm erworben und ein andres, eines der schönsten, hängt seit langem im Weimarer Museum. Aber sie sprechen eine so leise Sprache, daß das eilige Galeriepublikum achtlos daran vorüberging. Erst jetzt, wo all diese bekannten mit vielen unbekannten Bildern aus Privatbesitz vereinigt wurden, kommt sein Wort zur Geltung und mit Staunen vernehmen wir einen Künstler, der Vieles und Ungewöhnliches zu sagen hat. Freilich ist das, was zu uns spricht, nicht gerade das, was seine Zeitgenossen heraushörten: der melancholische Grundton; die mystischen Erregungen, die Kreuze auf Bergspitzen geben, von einer Aureole von Sonnenstrahlen umspielt; die Gefühlsschwelgerei der Freunde, die im Walde das geheimnisvolle Weben des bleichen Mondscheins oder zwischen Felskuppen die rote Lohe des Nordlichts anschwärmen; oder die Ossianstimmung jener einsamen Gestalt, die auf dem hellen Dünensand stehend, in die Unendlichkeit des tiefschwarzen Meeres hinausträumt, dessen Brausen die weißen Wellenkämme künden. Diese ganze Romantik, die vielleicht auch dem Künstler selbst die Hauptsache war, tritt für uns zurück vor dem Neuen, das sich hier dem sehenden Auge an landschaftlicher Schönheit erschlossen hat. Was Philipp Otto Runge als Kunst der Zukunft vorschwebte, die Schilderung der Landschaft unter dem ewig sich wandelnden Spiel von Licht und Luft, tritt jetzt zum erstenmal auf deutschem Boden in die Erscheinung. Alle Konventionen der älteren Landschaftsmalerei, die auf der Betonung der festen Naturformen basierten, verschwinden hier. Da das Wesentliche die Wiedergabe des atmosphärischen Lebens, der Natur im Wechsel der Jahres- und Tageszeiten ist, so treten ganz neue Motive in den Kreis des Darstellbaren, die von dem nur für das Formale geschulten Auge nicht beachtet wurden. Der braune Acker, über dem das Abendrot leuchtet, die einsame Ebene, die sich in die blaue Dämmerung ferner Berge verliert, die feuchten Wiesen, über die Wolkenschatten streifen, das leicht bewegte Hüggelland, auf dem der Silberduft eines blassen Frühlingstages liegt, die flachen Wellen des böhmischen Gebirges, zwischen denen die Morgennebel wallen, das ist der Inhalt der Friedrichschen Bilder, in denen wir die Anfänge einer bis in unsere Tage ansteigenden Entwicklung erkennen. Diese Anfänge sind schüchterner ihrer Ausführung als ihrer Tendenz nach. Die Malerei ist dünn und fast zaghaft, es fehlt ihr etwas die Lebensfülle des unmittelbar Geschauten. Man versteht das, wenn man hört, daß Friedrich nie ein Bild vor der Natur gemalt hat, daß er mit einer genauen Vorzeichnung begann und dann in langsam fortschreitender sorgsamer Arbeit die Farbe aus der Erinnerung auf die Leinwand brachte. Auf einem Bilde seines Freundes Kersting sehen wir ihn in seinem Atelier, blond, blauäugig, in grauem Wams, die Füße in Filzpantoffeln, wie er über einen Stuhl gebeugt, sein Bild, das auf einer Staffelei steht, prüfend betrachtet, an der kahlen Wand hängt eine Palette und ein Winkelmaß. Man denke an Manets Bild „Das Atelier von Monet", der dargestellt ist, wie er in greller Sonne unter einem Zeltdach im Kahne sitzend malt.

Dieses träumerische Zarte ebenso wie die verfeinerte Beobachtung fehlen den Landschaften Dahls, die vielmehr Bilder im hergebrachten Sinne sind, wenn auch sehr gute. Mehr Interesse erwecken seine kleinen Studien, die flüchtige Naturstimmungen lebendig wiedergeben.

Eine eigentliche Entwicklung in der Richtung auf eine intensivere Anschauung oder gesteigertes Ausdrucksvermögen scheint er so wenig wie Friedrich erfahren zu haben, obwohl beide alt wurden. Seine „Birke im Sturm“, ein mit Recht berühmtes Bild aus der späteren Zeit, zeigt dieselbe spitzpinselige Behandlung und etwas falsche Farbe wie seine frühern Sachen.

Von den Künstlern, die sich in Dresden diesen beiden Meistern anschlossen, sind noch der Norweger Fearnley, der dank seiner vielen Reisen ein ziemlich wechselvolles Gesicht zeigt, und die Sachsen E. F. Oehme und der Arzt Karl Gustav Carus zu nennen. Dieser letztere ist für die Kunstgeschichte wichtiger denn als Maler durch seine Briefe über Landschaftsmalerei, die wertvolle Aufschlüsse über die künstlerischen Anschauungen des Kreises geben. Einer späteren Generation schon gehören der aus Hamburg gebürtige, in Kopenhagen gebildete Ludwig Gurlitt und der Dahlschüler Leypold an, die beide im Sinne der vorgenannten ehrliche Landschaften von guter Haltung malten.

Georg Friedrich Kersting wurde schon bei dem Bild, das er von dem Atelier seines Freundes Friedrich gemalt hat, genannt. Neben diesem gehört er vielleicht zu den größten Überraschungen der Jahrhundertausstellung. Wie Friedrich stammt er aus dem höchsten Norden Deutschlands, wie dieser besuchte er die Kopenhagener Akademie und zog wie dieser nach Dresden. Wie konnte es nur geschehen, daß die Dresdener Gemäldegalerie nicht ein einziges Bild dieses Künstlers besitzt? Denn er steht um nichts den meisten der holländischen Kleinmeister nach, die dort in Masse vertreten sind, und er war ein Deutscher und er hat in Dresden gemalt, an der Porzellanfabrik von Meißen sogar in staatlicher Anstellung. Und wie ist es möglich, daß von diesem Maler, der 64 Jahre alt wurde, nur knapp sieben Bilder bekannt sind? Und seine Art war doch so, daß sie niemand vor den Kopf stoßen konnte, höchste Vollendung und ein stilles, bescheidenes Wesen. Das Neue, was darin lag, gewisse zarte, noch nie gesehene Farbenverbindungen, eine schmeichelnd die Dinge umspielende, alle Schatten durchleuchtende Atmosphäre wurde sicher von den meisten nicht, jedenfalls nicht störend empfunden. Er malt Interieurs, immer nur mit einer Figur darin, die meist vom Rücken gesehen ist. So wie Friedrichs junge Frau am Fenster, ein Bild, das kräftiger wirkt, aber nicht dieses letzte an Durchführung hat, wo man wirklich nicht mehr ahnt, wie es gemacht ist und auch nicht darnach frägt. Beide aber haben die Anregung zu solchen Werken wohl in Kopenhagen erhalten. Man wird an die ähnlichen dänischen Bilder von Bendz bis Hamershoj erinnert. Das Bild, das diese Qualität am reinsten zeigt, der Künstler in seinem Zimmer vom Rücken gesehen (auch der Delfter Vermeer hat dieses Motiv gemalt), trägt das Datum 1811. Von Schöpfungen dieser Art wurde dann wohl Gerhard von Kügelgen zu seinem „Paar am Fenster“ veranlaßt, das freilich schon stark mit Sentimentalität durchsetzt ist und als Malerei auf einer viel niederen Stufe steht. Doch gibt es von ihm neben künstlerisch ziemlich gleichgültigen Porträts, wozu auch die bekannten von Schiller und Goethe zu zählen sind, ein Bildnis seiner Gattin, das vortrefflich ist und nahe an Graff heranrückt.

Die Dresdener Akademie bildet den Ausgangspunkt auch für Franz Dreber, der seine Tätigkeit aber ganz nach Italien verlegt. Die römische Campagna bietet ihm die Motive

zu feingestimmten, nur allzu weichlichen Landschaften, denen er durch eine antikisierende Staffage eine erhöhte poetische Wirkung zu geben sucht. Er tritt in anregenden Verkehr mit Böcklin und schließt so als Schüler Ludwig Richters die Kette zwischen jenem und der Landschaftsmalerei Kochs.

Hier muß noch eines Malers gedacht werden, an dem die Kunstgeschichte bisher völlig achtlos vorbeiging. Ferdinand von Rayski scheint an der Dresdner Akademie gelernt und bis zu seinem erst 1890 erfolgten Tod in Sachsen gearbeitet zu haben. Er malte für die adligen Familien, auf deren Besitzungen er freundschaftlich verkehrte, Porträts und Jagdbilder. Von 1843 stammt ein lebensgroßes männliches Bildnis in ganzer Figur. Die Charakteristik des vornehmen, mit eleganter Knappheit gekleideten Herrn, der selbstbewußt, leicht posierend sich auf die hohe Lehne eines Stuhles stützt und der — aber vielleicht ist das Täuschung — ein leiser Zug von Ironie beigemischt erscheint, ist vortrefflich, noch vortrefflicher aber ist der Geschmack, mit dem in die Harmonie schwärzlicher Töne die violetten Lichter des Samtüberzugs des Stuhls hineingestimmt sind und die ganz freie, leichte Pinselführung. Man kann sich ein derartiges Werk schlechterdings nicht denken, ohne das Vorbild englischer Meister, wie Lawrence etwa, so viel künstlerische Kultur steckt darin, in der deutschen Kunst fehlt jede Anknüpfung. Ein großes, wesentlich später entstandenes Bild, brechende Wildschweine, hat, möglicherweise nur dank seines unfertigen Zustandes, eine breite dekorative Wirkung. Andere Bilder dieses Künstlers, Porträts und Landschaften, die erst später der Ausstellung zugeführt werden konnten, halten nicht ganz, was diese ersten Werke zu versprechen schienen. Namentlich die Landschaften haben etwas Dilettantisches, was indes noch keinen Vorwurf bedeutet. Es liegt vielleicht mehr in der Ungewohntheit der Aufgabe, Ansichten von Schlössern oder Ausblicke aus solchen, die als Motiv nichts besonders Malerisches haben, auf großen Leinwanden zum Raumschmuck zu verarbeiten. Wie hier ohne die Hilfe hergebrachter Kompositionsmittel ein treu wiedergegebener Naturausschnitt nur durch die Verteilung der Licht- und Schattenmassen zu dekorativer Bedeutung gesteigert werden soll, ist nicht völlig gelöst, es aber als Ziel so klar empfunden zu haben, darf doch nicht unterschätzt werden.

* * *

Unter den kleineren mittel- und süddeutschen Kunstzentren hat am meisten Frankfurt eine Produktion von örtlichem Gepräge. Zwar hatte sich das Nazarenertum hier in der Person der Maler Ph. Veit und Steinle niedergelassen und wurde später durch die Düsseldorfer Genremalerei eines Jakob Becker verdrängt. Aber die Städelsche Schule, an der diese lehrten, besaß doch nicht die Autorität der großen Akademien, um die lokale Tätigkeit in ihren Bann zu zwingen. Von A. W. Goebel befand sich auf der Ausstellung außer dem fein charakterisierten Porträt Schopenhauers noch die Gruppe einer Bettelfrau mit ihrem Kind, die für das Entstehungsjahr 1858 eine auffallend malerische, etwas saucige Behandlung zeigt. Von M. Oppenheim waren tüchtige Porträts aus den zwanziger Jahren da, das einer jungen Dame und eines von L. Börne.

Adolf Dreßler, der sich später in Breslau ansiedelte, hatte neben guten Landschaftsstudien einen Transport österreichischer Gefangener (1866), bei dem ihm die malerische Wiedergabe des bunten Treibens der Neugierigen um die mit Soldaten vollgepfropften Eisenbahnwagen nicht übel gelungen ist. Als Landschafter tun sich durch intime Beobachtung Peter Becker und J. F. Dielmann hervor. Der letztere wird dann Chef der Kronberger Schule, wo sich Burger, der Orientmaler Schreyer und der von der Schule von Barbizon beeinflußte Burnitz zusammenfinden, doch gehört die Haupttätigkeit dieser koloristisch nicht unbegabten, aber etwas kraftlosen Maler schon der neueren Zeit an. Hier darf noch der Hanauer Fr. K. Hausmann genannt werden, der in seinen Skizzen aus dem Beginn der fünfziger Jahre ein beachtenswertes, an belgischen und französischen Mustern gebildetes koloristisches Talent offenbart.

Wenig oder nicht gekannt waren bisher die Landschafter H. Schilbach aus Darmstadt, dem eine überraschend frisch gesehene Ansicht des Wetterhorns von 1835 gehört, Christian Köster und G. W. Issel, die beide in Heidelberg malten, wo schon Ernst Fries tätig war. Man hat das Gefühl, daß in jenen Gegenden, wenn der Privatbesitz erst einmal gewissenhaft abgesucht wird, noch manche feine Begabung gefunden werden dürfte. Ganz autochthon sind freilich auch die Genannten nicht. Fries hängt mit den römischen Landschaftern zusammen, Köster hat sich an Claude Lorrain gebildet und der stille, so gemütvoll deutsch wirkende Issel hat in Paris gelernt. Sein bestes Bild stellt die drei Kirchen auf der Höhe des Pantheons dar.

Jakob Schlesinger steht durch sein jugendlich herbes Selbstbildnis (von 1810) dem Geist der Nazarener nahe, während das Bildnis des Landschafters Köster durch eine äußerst lebendige Auffassung der Persönlichkeit besticht.

Preller in Weimar zeigt sich nur in seinen Naturstudien als Landschaftsmaler von selbständiger Empfindung, mit seinem frühesten Bild „der Künstler und seine Freunde beim Schlittschuhlaufen“ steht er ganz unter altholländischem Vorbild, die Skizzen zu den Fresken aus der Odyssee sind abhängig von den klassizistischen Anschauungen der Weimarer Kunstfreunde. Doch hat die Weimarer Kunstschule diesen Einfluß bald überwunden. Nach der resultatlosen Episode Böcklin-Lenbach-Begas zu Anfang der sechziger Jahre wurde sie durch Theodor Hagen zur Lehr- und Lernstätte für eine Reihe tüchtiger Landschafter wie Gleichen-Rußwurm, den unglücklichen, erst neuerdings wieder zu Ehren gebrachten Buchholz und andere, ohne daß sie ihnen den Mut und die Lust, der allgemeinen Entwicklung zu folgen, verkümmert hätte.

In Karlsruhe konnte sich neben der von Düsseldorf genährten Akademie, für die J. W. Schirmer und K. Fr. Lessing den Ton angaben, eine selbständige Kunst nicht behaupten. Feuerbach wußte davon zu erzählen.

Ein eigentümlicher Sittenschilderer ist der in Stuttgart tätige Pflug von Biberach. Die schwäbische Wochenstube von 1828 und der Pfarrer, der einem Bauern den Verkündschein übergibt, lassen mit ihrer leicht karikierenden Art an Hogarth denken, an den freilich die dünne reizlose Malerei nicht von ferne heranreicht. Durch ein sehr charaktervolles Selbstporträt aus seiner Jugend (von 1820) regt Franz Seraph Stirnbrand die Neugier nach andern

Werken seiner Hand an. Wilhelm Schnizer ist ein Zeitgenosse von Krüger und dem Münchener Kobell. An deren strenge Wirklichkeitsschilderung wird man vor seinen Schlachtenbildern aus den Freiheitskriegen erinnert, die indes viel unbeholfener, glatt und bunt sind, aber in dem landschaftlichen Hintergrund trotz der zu scharfen Klarheit viel Naturempfindung verraten. Theodor Schüz zeigt sich in seinem übrigens mäßigen Bild von 1861, auf dem Erntearbeiter in dem blauen Schatten eines großen Baumes Mittagsrast halten, während die Landschaft ringsum in greller Sonne liegt, als Pleinairist in der Art des späten Waldmüller.

Die Schweizer, die sich alle im Ausland, an den deutschen Akademien, meist aber in den Pariser Ateliers ihre Bildung holten, haben kaum etwas außerhalb des Gegenständlichen liegendes Gemeinsames. Merkwürdig ist die Ansicht von Partenkirchen aus dem Jahre 1794 von J. J. Bidermann durch die kräftige, weder an die Rokokomalerei, noch an die römischen Landschafter erinnernde weiträumige Darstellung. Von den Schweizer Nazarenern ist L. Vogel zu erwähnen, der in der „Gartenlaube“ ein poetisches, in der „Tellenfahrt“ ein kulturhistorisch amüsantes Bild liefert, und Eduard Steiner, dessen Selbstporträt vor der Staffelei den Typus jener hochgespannten, zu Cornelius' Füßen sitzenden Künstlerjünglinge gut veranschaulicht. R. Koller, der später so konventionell wurde, überrascht durch ein paar saftig grüne Naturstudien von einer an Courbet gemahnenden Kraft.

* * *

Ähnlich wie in Berlin bestand auch in München, nur nicht von gleich starken Talenten getragen, neben dem durch Cornelius mit großer Autorität vertretenen Akademismus eine Richtung, der vor allem die malerische Erfassung der Natur am Herzen lag. Ihr gehören die Pferde- und Schlachtenmaler A. Adam, J. A. Klein, P. Heß, dann H. Bürkel und andere an, von denen manche, wie auch die Porträtmaler Heinrich Heß und Bernhard Rausch noch Schüler von Cornelius' Vorgänger P. v. Langer waren, der zum Unterschied von jenem, Wert auf das Handwerkliche der Malerei legte, ferner die Landschaftsmaler J. J. Dorner, M. J. Wagenbauer, H. Heinlein, F. v. Kobell, die Architekturmaler D. Quaglio und M. Neher. Sie alle überragt W. v. Kobell durch die Stärke und Entwicklungsfähigkeit seiner Begabung. Noch im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts und im Beginn des 19. malt er stattliche Landschaften mit lebensvoller kräftiger Tierstaffage, gute Bilder, die aber über die holländische Tradition nicht wesentlich hinausgehen. In dem Pferderennen zu München, das von 1810 auf 1811 entsteht, geht er schon ganz naiv in der Schilderung dessen, was er vor Augen sieht, auf. Er ist dem neuen und schweren Vorwurf noch nicht überall gewachsen, aber er frägt keinen alten Meister um Rat und müht sich redlich, das bunte und bewegte Treiben auf der weiten von Wolkenschatten überflogenen Oktoberwiese wiederzugeben. Die volle Lösung der Aufgabe ist erst den französischen Impressionisten geglückt. Künstlerisch noch höher stehen die Schlachtenbilder, von denen die Belagerung von Kosel (1807) aber möglicherweise noch vor das Pferderennen zu setzen

ist. Es ist Morgenstimmung, die im Vordergrund auf einer Anhöhe haltenden Reiter werfen lange Schatten. In der Ferne sieht man die befestigte Stadt, noch ganz in die Frühnebel getaucht, die unter den Strahlen der aufsteigenden Sonne in Fluß geraten. Auf dem Treffen bei Bar sur Aube (1814) bewegen sich vorn zwischen den kahlen Stöcken eines Weinbergs einzelne Soldaten (es sind Bayern mit dem Raupenhelm wie auf der Belagerung), weiterhin schlängeln sich geschlossene Züge, den Falten des Geländes folgend, man sieht nur die graue Masse der Bajonette, die plötzlich silbrig leuchten, wenn die Abteilungen aus der Dämmerung, die schon die Tiefe bedeckt, wieder auftauchen. In dunkler Silhouette stehen die Hügelzüge des Hintergrundes gegen den Abendhimmel. Es sind die Licht- und Luftprobleme, die ihn beschäftigen wie im Norden Friedrich. Und wie anschaulich ist das alles gegeben und wie überzeugend im Vergleich mit dem späteren Schlachtenbilderschema, das auf den theatralisch zugespitzten historischen Moment komponiert ist. Die Jahrhundertausstellung hat diesen wichtigen, zu Unrecht vergessenen Maler wieder zu Ehren gebracht. In München hat man sich nur an das Gegenständliche seiner Bilder gehalten. Das Pferderennen hängt im Historischen Museum der Stadt, die Schlachtenbilder unterbrechen die Trophäenwände im Armeemuseum, andre sehr schöne befinden sich kaum beachtet im Treppenhaus eines Offizierskasinos. Muther, der doch sein Buch in München schrieb, tut Kobell mit einem Satz ab, während er für einen Maler wie Bürkel acht Seiten übrig hat. Gurlitt erwähnt ihn in seiner später erschienenen Geschichte der deutschen Kunst im 19. Jahrhundert überhaupt nicht.

Auch Rottmann wäre nicht der berühmte Mann geworden, wenn er statt der pathetisch aufgedonnerten Stätten großer Taten, bei deren Nennung der klassisch gebildete Betrachter erschauerte, nur die schlichten und doch von einem gesteigerten Leben erfüllten italienischen Landschaften gemalt hätte, wie sie die Ausstellung zeigte. Um ihm ganz gerecht zu werden, muß man sich freilich der Schackschen Bilder erinnern, auf denen er die stolze Silhouette der ewigen Stadt in so duftige Klarheit hüllt, wie es neben ihm nur noch Corot, dem Corot d'Italie, geglückt ist.

Über diese Zeit hinaus führt der köstliche K. Spitzweg, dem ein ganzes Kabinett eingeräumt wurde. Mit ihm tritt zum erstenmal der Einfluß der Schule von Barbizon in die Münchener Kunst und an einem Stoffgebiet, für das er am wenigsten geeignet schien. Man denke: das Kolorit von Diaz und der Humor und die Dachkammerpoesie des deutschen Biedermeiers, wie soll sich das vertragen! Aber es verträgt sich ausgezeichnet, denn Spitzweg ist ein so vortrefflicher Maler, daß die Freude an der farbigen Gestaltung zunächst alles überwiegt. Sie wird auch nicht getrübt durch den manchmal allzu anekdotischen Inhalt, aber am vollsten ist die Wirkung doch da, wo der Inhalt restlos in der dekorativen Erscheinung aufgeht wie in dem „Flötenkonzert", dem Pfarrer, der seine Kakteen betrachtet, und dem für ihn ganz ungewöhnlichen „Frauenbad in Dieppe", auf dessen feinen, durch alle Nuancen geführten grauen Tönen die wenigen starken Farben so lebendig stehen.

* * *

Dieses Malenkönnen, das Spitzweg bei den Franzosen erwarb, wurde denn auch in München akademiefähig, als die Ära Cornelius der Ära Piloty wich. Auch Piloty hatte sein Können aus Paris, teils indirekt über Antwerpen, teils direkt von Delaroche bezogen. Damit war indes im Prinzip nichts Neues gegeben. Seit jeher hatten fast alle bedeutenden Maler, die an der Berliner Akademie wirkten, ihre Ausbildung in Pariser Ateliers gefunden. Durch das ganze Jahrhundert waren deutsche Künstler, denen es mit ihrer Vervollkommnung ernst war, nach Paris gewandert, teils um in den Ateliers berühmter Lehrer zu arbeiten, teils um in die Nähe eines verehrten Meisters zu kommen, oder auch nur, um die besondere künstlerische Atmosphäre zu atmen, in der neben der strengen, in ihrer Tradition nie unterbrochenen Schulung eine freie Beweglichkeit der malerischen Anschauung gedieh. Wer dabei seine Persönlichkeit einbüßte, hatte wohl nicht viel zu verlieren, er dürfte aber doch immer eine solide Technik profitiert haben. Die starken Begabungen, auf die einzig es in der Kunst ankommt, sind reicher und besser ausgerüstet zur Betätigung ihrer schöpferischen Kräfte zurückgekehrt.

Pilotys dauernder Ruhm ist, ein guter Lehrer gewesen zu sein. So einseitig Cornelius war, so sehr respektierte Piloty die Individualität seiner Schüler. Nur auf das Lernbare erstreckte er seinen Einfluß. Talente von ganz verschiedener künstlerischer Physiognomie haben bei ihm ihre Ausbildung gefunden, wie Marées, Makart, Max, Defregger, Lenbach, Leibl. Ihm im wesentlichen hat München es zu danken, wenn es in den zwei letzten Jahrzehnten unserer Periode die Führung in Deutschland übernimmt. Fast alle bedeutenden Maler dieser Zeit haben sich, auch wenn sie nicht seine Schüler waren, wenigstens vorübergehend in München aufgehalten. Die stärkste, wenn auch äußerlichste Reaktion gegen die Cornelianische Formenstrenge war der Makartsche Farbenrausch. Ganz altmeisterlich, ohne die geringste Beziehung zur lebendigen Natur, haben seine Bilder doch manchmal den Reiz einer schönen geheimnisvoll leuchtenden Materie. Die kleine Skizze der Raczynski-Sammlung repräsentiert ihn darin weit glücklicher als ein lebensgroßes Porträt und das Prunkstück der Katharina Cornaro. Viel feiner ist Gabriel Max in dem kleinen Bildchen der Schwestern und dem größeren Frühlingsmärchen, die die zarte Harmonie seiner blassen Farben ohne den maladiven Zug der spätern Werke zeigen. Der robuste weibliche Akt mit dem großen Strohhut verrät, daß auch Max einmal in den Bannkreis Courbets kam. Die Pinzgauer Bauernstube und der Saal in Runkelstein von Defregger haben eine Raumpoesie, die von der historischen oder humoristischen Anekdote seiner berühmten Bilder vernichtet wird, ohne daß diese einen Ersatz für sie bietet. Überraschend ist auch die tiefe Tonschönheit seiner Almlandschaft. F. Lenbach ist mit den Werken seiner frühen Zeit vertreten. Die zahlreichen Naturstudien entschädigen, so lebendig sie sind, nicht für das Fehlen des sich sonnenden Hirtenjungen und der Alhambra, eine der geistreichsten Landschaften der deutschen Kunst, die sich beide bei Schack befinden. Dagegen zeigen ihn das so vornehm zurückhaltende Porträt der Frau von Muchanow und die Bildnisse des Herrn von Hornstein und des Kupferstechers Geyer mit ihrer intimen Durchmodellierung von seiner besten Seite. Das Bildnis eines Künstlers aus der frühsten römischen Zeit hat in der Vereinfachung der Form und

der Art, wie der blasse Kopf mit dem schwarzen Haar gegen den weißen Grund gesetzt ist, eine von ihm nie wieder erreichte und wohl auch nicht angestrebte dekorative Wirkung.

Das Höchste aber, was die Pilotyschule, was München überhaupt hervorgebracht hat, ist Leibl. An malerischer Qualität ist auch in ganz Deutschland nichts Besseres geleistet worden. Die Vollendung, mit der die leisesten Schwingungen der Form, die Kraft der spannenden jugendlichen Haut, unter der man das Blut pulsieren sieht, und die welke, runzlige eines alten Gesichts, die Stofflichkeit eines Wollkleides, das Metall des Schmuckes und das gemaserte Schnitzwerk eines Kirchenstuhls wiedergegeben sind, und das nicht etwa mit einem weichlichen oder gar zaghaften, sondern durchaus lebendigen Pinselstrich, erscheint unbegreiflich. Das alles bezieht sich auf die „Frauen in der Kirche", aber anderes ist vielleicht noch köstlicher, wie die luftumspielten Hände und der starke Klang von Schwarz und Rot auf dem wolkigen Grau der Wand bei den „Dachauerinnen", oder die Sicherheit, mit der mit breiten Pinselhieben der Kopf des „Bürgermeisters" zusammengezimmert ist, oder die unvollendete „Tischgesellschaft" mit ihren Versprechungen und einigen entzückenden Erfüllungen.

Kein Bild ist da, das nicht schon wiederholt gesehen worden wäre, aber noch nie hatte man die Gelegenheit gehabt, so viele beisammen zu sehen. Sonst hätte sich wohl die Fabel nicht erhalten, daß die Deutschen nicht malen können. Denn das Merkwürdigste ist, daß Leibl, obwohl er in München von Courbet so stark berührt wurde, daß er ihm nach Paris folgte und dort längere Zeit arbeitete, doch einen bestimmenden Einfluß von der französischen Malerei nicht erfahren hat. Courbets Vorbild liegt bei einer Reihe anderer Deutschen klar zutage, bei Leibl läßt es sich nicht nachweisen, obwohl die Kunstgeschichten davon erzählen.

Auch der engere Leiblkreis zeigt keine Spuren davon, weder Sperl, von dem die Ausstellung eine gute Landschaft und ein paar seiner koloristisch so geschmackvollen Bauernhäuschen brachte, noch das treffliche Atelierbild von Th. Alt, oder das feine, etwas weichliche Schuchporträt von Hirth du Frênes, oder dessen flotte Segelbootskizze, vor der man weit eher an Manet denken möchte. Nur die schönen Stilleben Schuchs, vor allem das mit den roten Äpfeln auf dem weißen Tischtuch lassen den Einfluß Courbets erkennen, aber der hatte ihn aus erster Hand, als er mit Trübner zusammen Paris besuchte.

Von der Karlsruher Akademie war Trübner über Stuttgart, wo er bei Canon arbeitete (von dem die Ausstellung ein kräftiges Porträt des Karlsruhers F. W. Schirmer enthielt), nach München und in den Leiblkreis gekommen. Er hat sowohl die Einflüsse Leibls wie diejenigen Courbets, die namentlich in einigen Stilleben erkennbar sind, zu einer persönlichen starken Note verarbeitet. Gerade bei ihm sieht man, was man von den Franzosen lernen konnte, die dekorative Wirkung, die lückenlose Tonfolge, den sonoren Klang der Farbe und was Leibl nicht gelernt hat. Erstaunlich ist, welche Fülle reifer Werke der junge Künstler zwischen seinem zwanzigsten und fünfundzwanzigsten Jahre geschaffen hat, Porträts, Landschaften, Stilleben, die köstlichen kleinfigurigen Bilder, den meisterhaften verkürzten Christus, noch erstaunlicher aber, daß sich damals in Deutschland kein Mensch, geschweige denn ein Galeriedirektor um diese Sachen

kümmerte. Daneben haben die Werke der anderen Courbetnachfolger wie Scholderer und Viktor Müller (der indes als Schüler Coutures begonnen hat) einen schweren Stand. Doch ist des ersteren Violinspieler am Fenster eine ernste, ihrer Zeit vorauseilende, und des letzteren Schneewittchen mit den Zwergen (besonders die Skizze) eine ungewöhnlich graziöse Leistung.

Selbst Thoma verliert neben der ausgeglichenen Sicherheit der Trübnerschen Arbeiten. Und obwohl seine Jugendwerke die malerisch besten sind und es sind vortreffliche darunter, wie die balgenden Buben, die Hühner, die Schwarzwaldweide mit den Ziegen, so lag doch seiner Begabung, die zur Erreichung ihrer Wirkungen sich auf rein malerische Mittel nicht beschränkt, Courbet nicht eigentlich. Er ist wohl am besten da, wo er sich am weitesten von ihm entfernt, wie in dem auch gut gemalten Rhein bei Säckingen, wo er für die flaue, silbrige Stimmung eines deutschen Frühlingstages überzeugende Töne findet und in den frühen Bildern aus seiner bäuerlichen Heimat, die er ehrlich und stark, ohne die Sentimentalität oder die Ironie des Kulturmenschen, als einer der mit dem Herzen daran hängt, wiedergibt. Thoma verwandt in der Zartheit und der temperierten Ausdrucksweise ihres Naturempfindens und wohl auch von ihm angeregt sind Louis Eysen, der altdeutschmeisterliche Karl Haider und der sinnige Wilhelm Steinhausen. Erst nach seinem Tode kam der erstere zu Ansehen. Von allen war er der unbedenklichst Zugreifende und ein gesundes Talent. Das sehr feine und sehr innige Bild, das seine Mutter in eine Handarbeit versenkt darstellt, zeigt ihn auch von den Bestrebungen des Leiblkreises berührt.

Der Einfluß der Schule von Barbizon macht sich in den stimmungsvollen Landschaften des älteren Schleich und von A. Lier, und in den schönen Waldbildern des fast vergessenen A. Teichlein, weniger klar bei dem auf eine große dekorative Silhouette ausgehenden Stäbli geltend, endlich in den Frühwerken des Tiermalers Zügel. Bei den Berlinern ist es vor allem Bennewitz von Loefen, der die Anschauung des paysage intime mit viel Feinheit auf die Schilderung der märkischen Natur überträgt. Brendel hat sich sogar am Wald von Fontainebleau niedergelassen, um seine Schafbilder im Charakter des Jacques zu malen, während der allzu früh verstorbene Schmitson, das größte Talent, das Deutschland auf dem Gebiete des Tierbildes besaß, trotz seiner unleugbaren Verwandtschaft mit Troyon einen direkten Einfluß von Frankreich nicht erfahren zu haben scheint. Dagegen hat wieder O. Dörr sein Pariser Maleratelier als Schüler Bonnats und Fritz Werner eine helle Ansicht von Antibes und die Bilder mit Präparatoren unter der Einwirkung Meissoniers gemalt. Von Gustav Richter, der im Atelier von Cogniet malte, sah man das geschmackvolle Porträt seiner Schwester.

Ein Schüler des Krügerschülers Steffeck, bei dem auch Marées begonnen hat, ist Max Liebermann. Er steht aber mit dem Leiblkreis durch Munkaczy in Verbindung, hat in Paris durch Millet die einfache Gebärde der Landarbeiter kennen gelernt und dann durch Israels die Schönheit von Frans Hals und die malerischen Reize Hollands entdeckt. Es ist sehr lehrreich, in der Sammlung früher Liebermannschen Bilder zu sehen, wie ein starkes Temperament sich diese verschiedenartigen Einflüsse zu einem persönlichen Ausdruck assimiliert. Wie er von

dem Kellerlicht des ungarischen Malers über die verschleierte Farbigkeit der „Dorfstraße“ zu der farbigen Helligkeit des „Altmännerhauses“ und der „Waisenmädchen“ fortschreitet. Man freut sich, in diesen ersten konsequenten Schritten die Anfänge einer mit stetiger Sicherheit zur impressionistischen Farbenpotenz hinführenden Entwicklung zu erkennen und man freut sich, schon in diesen Anfängen die große auf das Wesentliche sich konzentrierende Charakterisierungskunst zu finden.

* * *

Böcklin, Marées und Feuerbach teilen das Schicksal, von ihrer Zeit nicht verstanden und erst nach ihrem Tode (wovor den erstgenannten nur sein hohes Alter bewahrte) anerkannt worden zu sein. Alle drei haben sich nach Italien zurückgezogen, wo sie ganz auf sich gestellt nur im Verkehr mit der schönen Natur und der großen Kunst der Vergangenheit des Landes ihre Werke schufen. Gewannen diese auch durch die Ruhe inneren Ausreifens, so behielten sie doch etwas von der Unkraft schöner Treibhausblüten, die nicht in Licht und Luft des freien Tages sich erschlossen. Man kann sich nicht denken, daß einer der führenden Meister der französischen Malerei das geworden wäre, was er ist, wenn er fern von der Heimat, losgelöst von den lebendigen Kräften der Gegenwart und ohne die Stütze und Stärkung durch gleichgesinnte Weggenossen sein Werk vollbracht hätte. Nie oder fast nie wurden diese drei Künstler vor Aufgaben gestellt, die ihrem Wesen entsprachen. Während sich Jahr für Jahr in Deutschland die Wände der öffentlichen Gebäude mit den Leistungen des schlimmsten Akademismus bedeckten, waren diese genötigt, ihre großen Formgedanken in den engen Rahmen des Staffeleibildes zu zwängen.

Am schwersten litt Marées darunter, am leichtesten hat sich Böcklin damit abgefunden, der von den Dreien am wenigsten Stilgefühl, aber vor ihnen voraus die leicht quellende Erfindungsgabe und unerschöpfliche Gestaltungskraft hatte. Er ist durch alle Phasen seiner Tätigkeit, von der frühesten Zeit bis zum Anfang der achtziger Jahre, durch gute, zum Teil durch seine besten Bilder vertreten. Der Bacchantenzug, ein köstliches Werk von frischester Bewegung und leuchtend-warmen Tönen steht noch unter dem Einfluß seines Lehrers J. W. Schirmer. Von großem Charakter bei wahrer Naturempfindung ist eine Landschaft aus der ersten römischen Zeit. Von den Porträts ragen durch die Harmonie matter, raffiniert zusammengestellter Farben dasjenige der Donna Clara und durch die pleinairistische (das Pleinair des Piero della Francesca) Auffassung, das des Bildhauers A. Kopf hervor. Aus diesen selben sechziger Jahren, in denen sich als Reaktion gegen den altmeisterlichen Ton der vorhergehenden römischen Zeit seine Palette zusehends aufhellt und seine Landschaften in sonnigem Schimmer leuchten, stammen das reizende Bildchen mit den vor einem goldenen Kornfeld im blauen Schatten eines Gebüsches badenden Nymphen, der große duftige Frühlingsreigen und die in strahlender Klarheit aus dem lichtblauen Meer auftauchende Venus anadyomene. Um 1870 etwa, gerade als in Frankreich

die Freilichtmalerei ihre ersten programmatischen Werke schafft, vollzieht sich bei Böcklin die Umwandlung zu einer „Luft und Licht“ ignorierenden tiefen Lokalfarbigkeit, deren starke, manchmal gewaltsamen Kontraste, getragen von einer in diesem Sinne erfundenen phantastischen oder religiösen Staffage eine besondere poetische Stimmung auslösen sollen. Die klassischen Beispiele für diese Entwicklungsstufe sind die große Kreuzabnahme und das Meeresidyll. Ihnen reihen sich die beiden Selbstporträts an, das mit dem fiedelnden Tod und das andere, wo hinter dem dunkeln Kopf des Künstlers die Säule und der Lorbeer sich gegen den hellen Himmel absetzen.

Nach gerade entgegengesetzten Zielen entwickelte sich die Kunst Hans von Marées'. Er begann als Schüler Steffecks in Berlin und kam dann nach München in den Kreis Pilotys. In den Bildern aus dieser Zeit spielt das Pferd eine große Rolle. Er malt eine Reiterattacke, die Schwemme in der Schackgalerie, die rastenden Kürassiere und Pferde, die zur Tränke geführt werden, beide Bilder in der Ausstellung. Namentlich die drei letztgenannten sind nicht ohne koloristische Feinheit in den etwas verschleierten Tönen und zeigen einen Sinn für Weiträumigkeit. An gleichzeitige Münchnerische Sachen erinnern sie nicht, man möchte eher an Einflüsse der Schule von Barbizon denken. Hier entsteht auch das lebendig modellierte, in der Farbe sehr geschmackvolle Porträt Haegers.

Seit 1864 lebte Marées beinahe ununterbrochen in Rom. Bilder aus den ersten Jahren scheinen nicht erhalten zu sein. Vielleicht gehört hierher das in der Schönheit seiner Malerei unübertreffliche Doppelporträt von Marées und Lenbach, das Porträt Hildebrands ist von 1867—68, das Doppelporträt Hildebrands und Grants von 1871, von etwa 1872 die Bildnisgruppe für die Neapeler Fresken. Diese Arbeiten stehen in der stillen Geschlossenheit ihrer Wirkung in der deutschen Kunst jener Tage ohne Rivalen da. Aus derselben Zeit stammen die Römische Landschaft und die Römische Vigna, die einzigen noch dem modernen Leben angehörenden Kompositionen (mit Ausnahme des einen Freskos in Neapel). Doch denkt man nicht daran, daß sie moderne Gegenstände behandeln, so aller Erfahrung entrückt erscheint die tiefe mysteriöse Färbung, aus der bleiches Fleisch und leuchtend rote Gewandstücke aufblitzen. Ähnliche koloristische Tendenzen herrschen in den religiösen Darstellungen: Philippus mit dem Kämmerer, dem hl. Martin, dem hl. Georg.

Dazwischen treten Entwürfe auf, die immer sichtbarer zu dem überleiten, in dem Marées den eigentlichen Ausdruck seines künstlerischen Verhältnisses zur Natur sieht. Was nicht rein künstlerischer, formaler Inhalt ist, verliert jegliches Interesse für ihn. Er vermeidet jeden auch nur entfernt novellistischen oder historischen Stoff. Nackte Menschen, die sich in Hainen bewegen, oder ruhen, oder Früchte pflücken, sind jetzt der stets wiederkehrende Vorwurf. Aus diesen Elementen, den Vertikalen der Bäume, zu denen sich oft als belebendes Motiv noch architektonische Formen gesellen, den Horizontallinien der Landschaft und den mit diesen Hauptrichtungen sich kreuzenden und schneidenden Formen des bewegten menschlichen Körpers sucht er eine zugleich klare und reiche räumliche Vorstellung der Natur zu entwickeln. Der künstlerische

Genuß besteht in der Erkenntnis der einfachen Gesetzmäßigkeit dieser Bildungen. Dagegen verliert bei ihm die Farbe alle Bedeutung als raumgestaltendes Element, zu der sie sich im Pleinairismus eben im höchsten Maße gesteigert hatte. Das altmeisterliche Kolorit dient ihm bloß zum Schmuck und trägt, wie die farblose Reproduktion zeigt, in keiner Weise zur Verdeutlichung der Vorstellung bei.

Es war Marées nicht gegeben, eine seiner Kompositionen zur Vollendung zu bringen. Die Absicht, die Raumillusion durch äußerste Formdurchbildung auf die höchste Höhe zu treiben, und das Ungenügen an dem Erreichten verhinderten ihn stets an einem befriedigenden Abschluß der Arbeit. Doch können wir auch der fragmentarischen Form seiner Werke unsere Bewunderung nicht versagen.

Zur selben Zeit etwa wie Manet saß auch Anselm Feuerbach in Paris in Coutures Atelier (doch ist es vielleicht ungerecht, zu verschweigen, daß er mit der Düsseldorfer Akademie anfing). Mit Dank hat er sich zu dem bekannt, was er in Paris gelernt. Sein Vorbild ist noch deutlich in den Werken, die hier entstanden, dem Hafis vor der Schenke und dem Tod Aretinos, geschickten Arbeiten, die eine große Beherrschung des Metiers zeigen, aber sich nicht wesentlich über die „Décadence des Romains“ erheben. Was er hier gelernt, lehrt am deutlichsten ein Vergleich des vor dem Pariser Aufenthalt entstandenen weichlichen Porträts Cannstadts und dem 1853 in Heidelberg gemalten des Professors Umbreit mit dem prachtvoll monumentalen, wie aus Stein gehauenen Gelehrtenkopf. Die Jahre in Venedig (54 und 55) vergehen ihm mit Kopieren nach Tizian und anderen. Aber hier zum erstenmal findet man in den Landschaftsstudien, die er bei einem Ausflug nach Castel Toblino malte, und bei der gewaltigen, in ihrem Stil gewaltigen, Ansicht aus den Bergen von Carrara die eigentümlich gedämpfte wie verstaubte Farbenharmonie Feuerbachs. Aus den ersten römischen Jahren stammen die noch unter dem Eindruck der venezianischen Meister geschaffenen Kinderbilder und die schöne Madonna.

Ein Jahr später datieren die ersten Bilder, zu denen ihm Nana, die Schustersfrau, die sein Modell wurde, gesessen ist. Überraschend tritt es auf der Ausstellung zutage, wie nun die stolze Schönheit dieses römischen Weibes seine Phantasie erfüllte. Sie erlöst ihn aus der Abhängigkeit von der alten Kunst, und stellt ihn auf seine eigenen Füße. An ihr entwickelt sich sein Formenideal zu jener plastischen Einfachheit, die nun ganz den Bildgedanken bestimmt, die Farbe erhält den besonderen Charakter kühler vornehmer Zurückhaltung und die Landschaft wird zur Hintergrundkulisse. Neben Bildnissen der Nana, die nichts als solche sein wollen und in ihrer stillen Größe an Sebastiano del Piombo gemahnen, treffen wir sie in der Verkleidung als Virginia, als Lesbia, als Mirjam, auf dem Familienidyll „der Mandolinenspieler“ als glückliche Mutter, dem Selbstporträt des Künstlers gesellt, und endlich inspirierten ihre königlichen Formen Feuerbach zu den Iphigenien und Medeen, in denen seine Kunst vielleicht ihren reinsten und reifsten Ausdruck findet. Hier auch wird es besonders deutlich, welche Kluft sein Gestaltungsprinzip, in dem eine, wenn man so sagen kann, reliefartige Herausarbeitung der Körper angestrebt wird, von den Schöpfungen Marées' trennt, für den die menschliche Gestalt nur eines der Elemente

zur Verdeutlichung der allgemeinen Raumvorstellung ist. Wie merkwürdig, daß die drei Deutschen, die gleichzeitig auf italienischem Boden weilten und sich kannten, sich gegenseitig fast gar nichts gaben.

Einem kurzen Besuch in Heidelberg danken die beiden Frühlingsbilder, Damen im Freien musizierend, ihre Anregung und es gibt zu denken, daß aus seiner Berührung mit dem modernen Leben Werke entstehen, deren Verwandtschaft mit der Kunst Manets nicht zu verkennen ist.

Von seinen späteren Schöpfungen fanden sich das Urteil des Paris, die riesenhafte, in der Bewegung wie erstarrte Amazonenschlacht, zu der die Nationalgalerie die lebensvolle Skizze besitzt, das Gastmahl des Plato, dessen stimmungsvollere Karlsruher Fassung leider nicht dem allzureichen Berliner Bild gegenübergestellt werden konnte, der Entwurf zu der Gigantomachie, der gewaltigsten Schöpfung des Meisters, der nur zögernd der Plafond in der Aula der Wiener Akademie, für die sie bestimmt war, eingeräumt wurde, und als letztes das Konzert, ein monumentaler Bellini, das infolge des plötzlichen Unterganges der venezianischen Sängerinnen, die ihm als Modell dienten, unvollendet blieb. Zwei Jahre vor seinem Tode malte Feuerbach das wundervolle Bildnis seiner Stiefmutter mit dem früh gebleichten Haar, des guten Genius dieses tragischen Künstlerlebens, dem Unverstand und Mißgunst der Mitwelt fast jede dieser Schöpfungen, der wir heute edelsten Genuß verdanken, zu einer Quelle des Kummers oder der Verzweiflung werden ließ.

Es erschien den Veranstaltern der Ausstellung eine schöne Pflicht, von der Größe dieses Schaffens, das in dem Jahrhundert einzig dasteht, der Gegenwart eine Vorstellung zu ermöglichen.



Verzeichnis

der im vorliegenden I. Bande des Werkes „Die Deutsche Jahrhundert-Ausstellung 1906“ reproduzierten Gemälde

Die im illustrativen Teil den Unterschriften vorangesetzten Nummern sind die des offiziellen Katalogs. Die farbenanalytische Beschreibung der Bilder folgt im II. Bande.



NACH 1800 • DIE BILDNISSE • DIE KLASSIZISTEN
DIE NAZARENER





1261. A. F. OESER (1717—1799), Kinder des Künstlers



269. D. CHODOWIECKI (1726—1801), Putzmacherladen



274. D. CHODOWIECKI, Gesellschaftsbild



272. D. CHODOWIECKI, L'hombrepartie



275. D. CHODOWIECKI, Gesellschaftsbild



267. D. CHODOWIECKI, Sog. Tiergartenbild, Familie Chodowiecki



1783. JOH. H. TISCHBEIN D. Ä. (1722—1789
Der Künstler und seine älteste Tochter



659. JAK. PH. HACKERT (1737—1807), Gesellschaft im Tiergarten

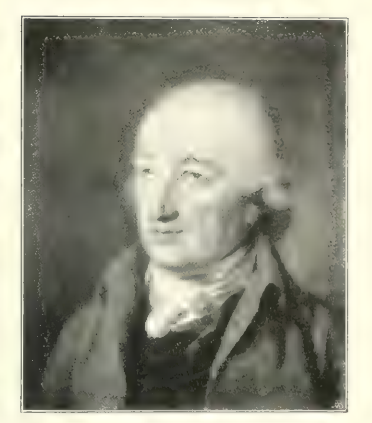


1780. JOH. FR. A. TISCHBEIN (1750—1812), Erbstatthalterin von Holland





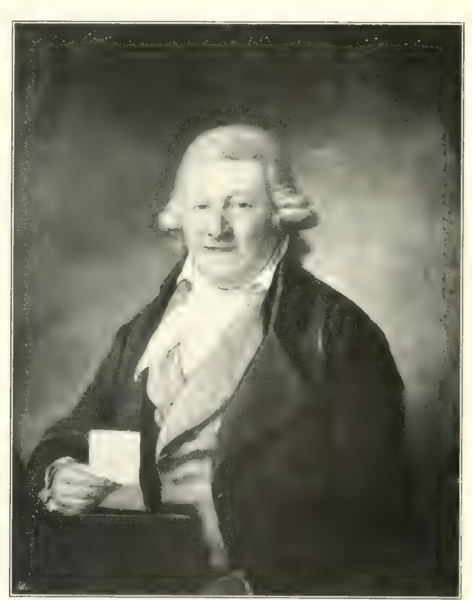




1798. J. H. W. TISCHBEIN (1751—1829) 1791.

Dichterin Christine Westphalen — Bildnis Wielands





1363. M. F. QUADAL (1736—1811) 1364.

Frau Lehmann Rubeni — Herr Lehmann Rubeni



549. H. F. FÜGER (1751—1818) Selbstbildnis





365a. J. G. EDLINGER (1741—1819) 367.

Freifrau v. Lütgendorf Tochter des Künstlers



555. HEINR. FRIEDR. FÜGER, Fürstin Galitzyn



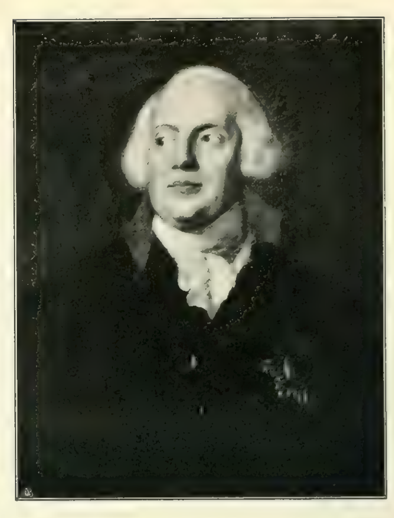


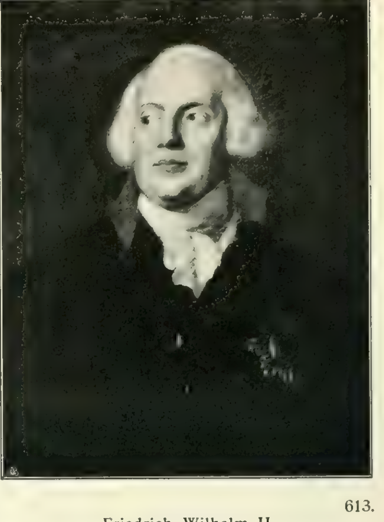
813. ANGELIKA KAUFFMANN 1741—1807, Vestalin



635. ANT. GRAFF 1736—1813, Weibliches Bildnis







642. Königin Friederike Luise von Preußen



ANT. GRAFF

613. Friedrich Wilhelm II.



636. ANT. GRAFF, Graffs Frau und Tochter



616. ANT. GRAFF Bildnis eines Knaben



642a. JOS. GRASSI (1757—1838), Königin Luise



623. ANT. GRAFF, Frau Christ. Regina Böhme





1495. GOTTL. SCHICK (1779—1812) 1494.

Bildhauer Dannecker — Danneckers erste Gattin



1498. GOTTL. SCHICK, Caroline von Humboldt



1500. GOTTL. SCHICK, Die Eitelkeit



716. H. M. v. HESS (1798–1863), Marchesa Florenzi



1496. GOTTL. SCHICK, Apoll unter den Hirten



1384. BERNH. RAUSCH (um 1814), Bildnis zweier Mädchen



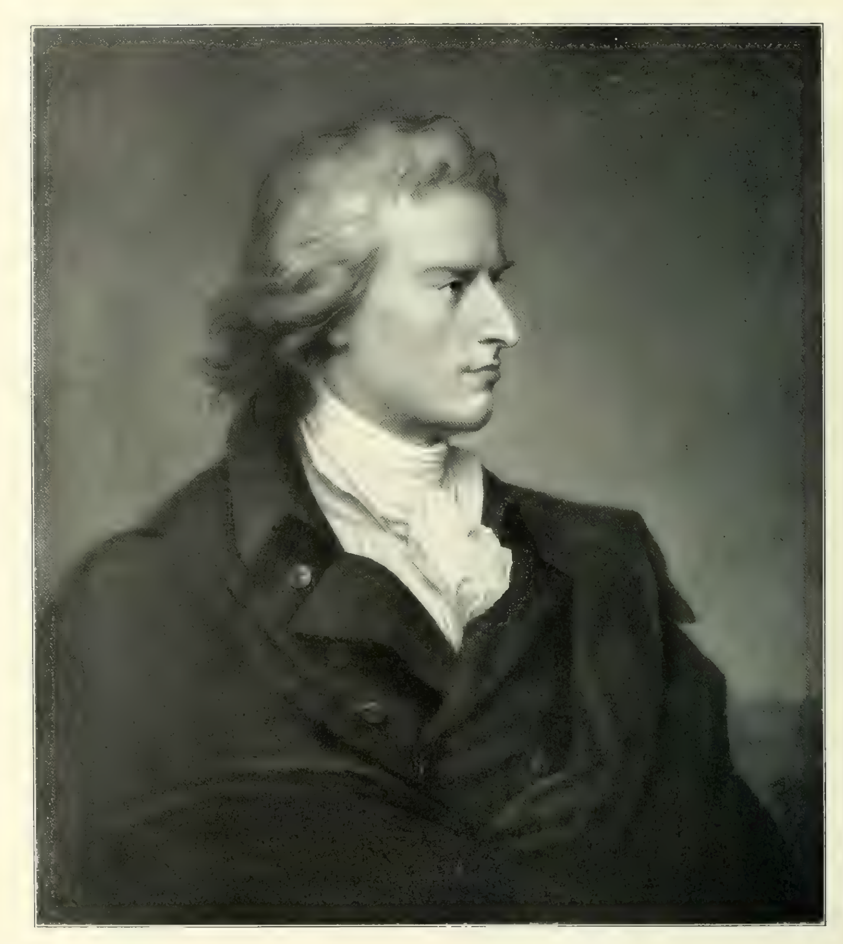




647. FR. K. GROEGER 1766–1838 u. H. J. ALDENRATH 1775–1844
Beide Künstler mit der Pflegetochter Groegers



2000. JOH. K. WILCK geb. vor 1785 – 1820[?]
Baron Rohrscheidt



952. G. v. KÜGELGEN (1772—1820), Schiller



951. G. v. KÜGELGEN, Goethe



950. G. v. KÜGELGEN, Königin Luise







887. H. KOLBE 1772–1836 886.

Herrenbildnis

Damenbildnis



888. H. KOLBE, Damenbildnis



871. J. A. KOCH (1768—1839), Berner Oberland



882. J. A. KOCH, Das Opfer Noahs



881. J. A. KOCH, Wasserfall bei Tivoli



880. J. A. KOCH, Olevano



878. JOS. ANTON KOCH, Landschaft mit Regenbogen





496. K. PH. FOHR 1795 – 1818, Romantische Landschaft



287. P. v. CORNELIUS (1783–1867), Die Grablegung (unvollendet)





289. P. v. CORNELIUS 289 a.

Kunsthändler Wilmann — Frau Wilmann



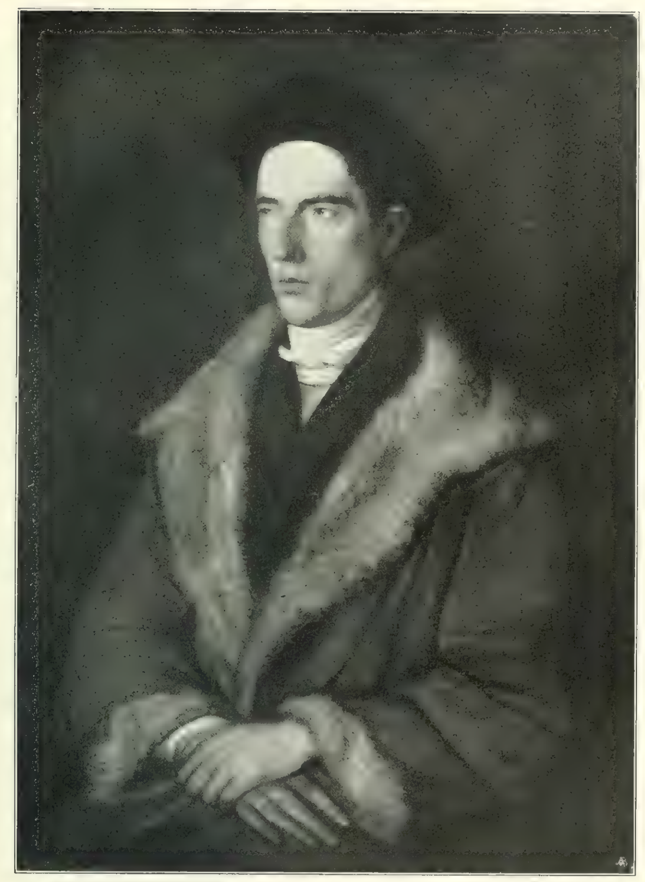
1337. FRZ. PFORR (1788—1812)
Allegorie auf Overbecks und Pforrs Schicksal



1287. JOH. FR. OVERBECK (1789—1869), Findung Mosis



1283. JOH. FR. OVERBECK, Familienbild des Künstlers



724. E. v. HEUSS (1808—1880), Friedrich Overbeck



1569. J. SCHNORR v. CAROLSFELD (1794—1872), Der hl. Rochus



1568. J. SCHNORR v. CAROLSFELD, Reiterkampf auf der Insel Lipadusa



1570. Die Familie Johannes d. T. bei der Familie Christi

J. SCHNORR v. CAROLSFELD





1574. Die Verkündigung



1573. J. SCHNORR v. CAROLSFELD, Bildnis seiner Frau



556. J. v. FÜHRICH (1800—1876), Der Triumph Christi



559. J. v. FÜHRICH, Gang Mariens über das Gebirge



1393. J. CHR. REINHART (1761—1847), Wasserfall



1577. L. F. SCHNORR v. CAROLSFELD, Der Abschied des Ritters



1390. TH. REHBENITZ (1791—1861
Selbstbildnis



1380. J. A. RAMBOUX (1790—1866
Gebrüder Eberhard



1488. JOH. SCHEFFER v. LEONHARDSHOFF (1795—1822), Heilige Anna



1392. JOH. CHR. REINHART (1761—1847), Landschaft









1346, 1348, 1348a. J. F. C. PRELLER D. Ä. (1804—1878)

Skizzen zu den Odyssee-Landschaften



1424. ADR. LUDW. RICHTER (1803—1884), Ariccia



1422. ADR. LUDW. RICHTER, Tal bei Amalfi



1454. KARL ROTTMANN (1798—1850), Taormina mit dem Aetna



1455. KARL ROTTMANN, Bei Perugia



1278. JOH. HEINR. FERD. v. OLIVIER (1785–1841), Kapuzinerkloster bei Salzburg





1441. MARTIN ROHDEN (Vater) 1778–1868, Wasserfall bei Tivoli



1442a. MARTIN ROHDEN (Vater), Grotta ferrata



1440. MARTIN ROHDEN, Campagna

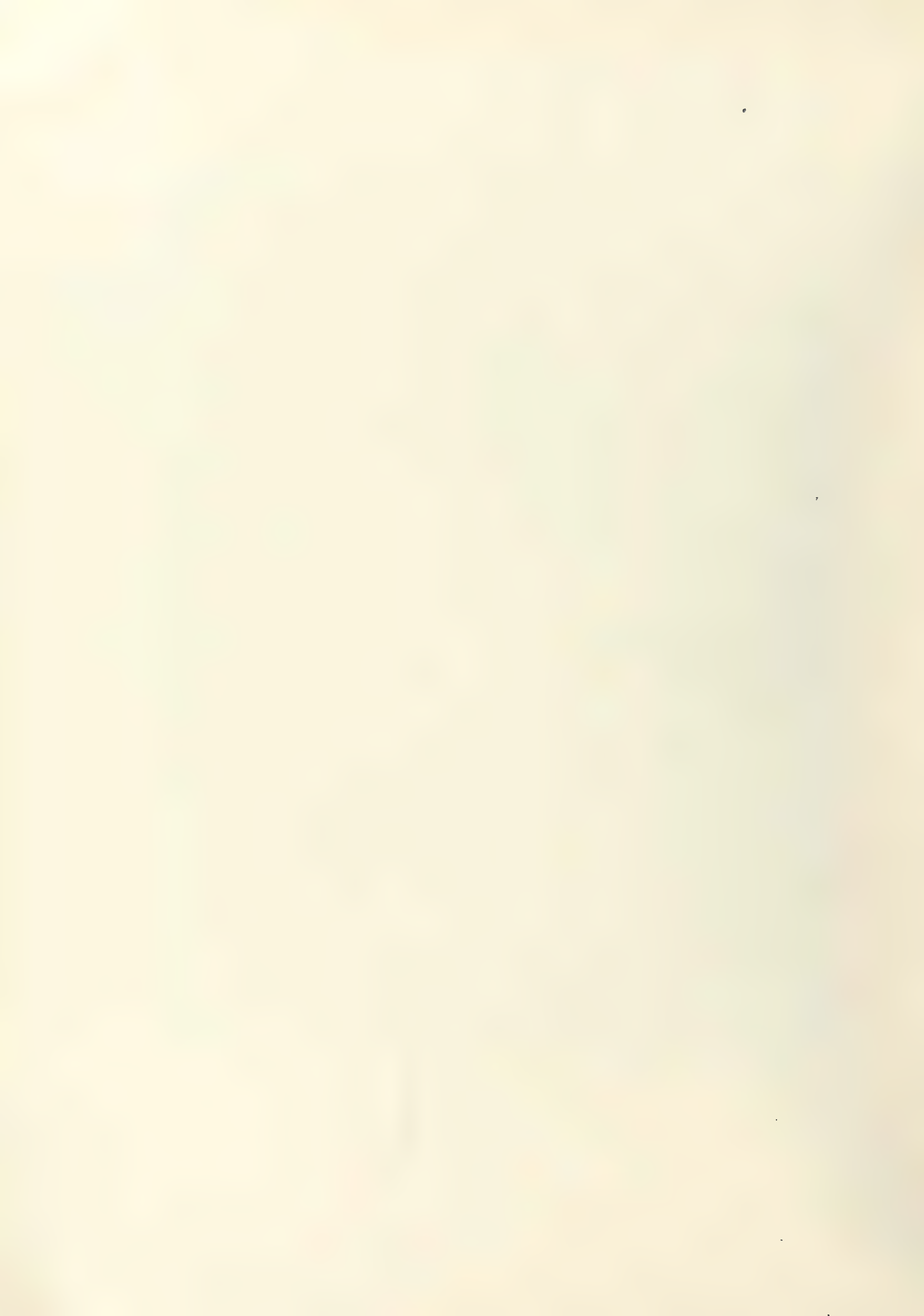


HAMBURG





47. JUL. LOUIS ASHER (1804–1878). Jenny Lind





1960. FR. WASMANN (1805—1886), Joh. Ringler aus Bozen



1972. FR. WASMANN
Die Braut des Künstlers



1975. FR. WASMANN
Frau Marie Elisabeth Lang



1973. FR. WASMANN
Frau Pastor Hübbe, geb. Wasmann



1930. FR. WASMANN
Aktstudie nach einem Freunde



1933. FR. WASMANN, Bauernhof in Meran



1939. FR. WASMANN, Bildnis einer jungen Frau



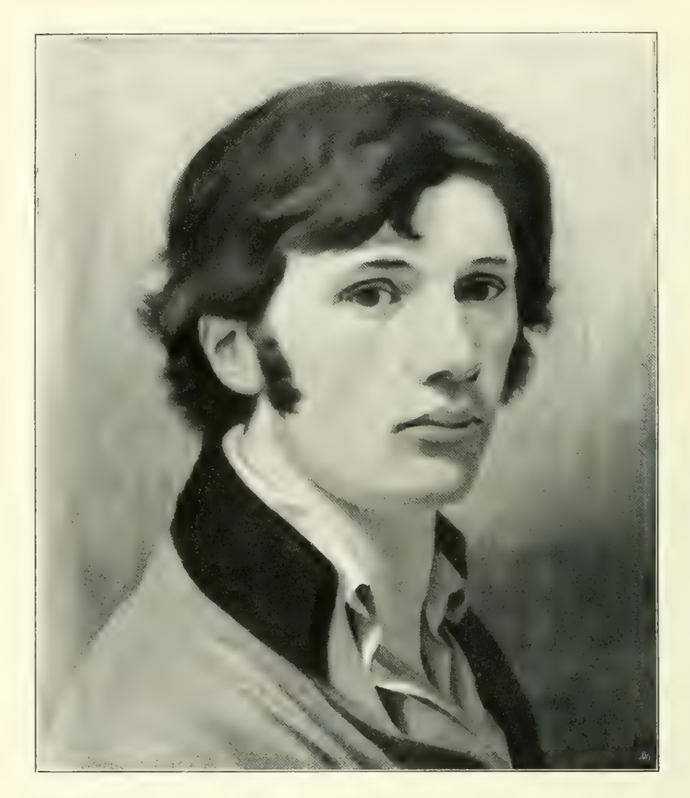
1938. FR. WASMANN, Meran, Abend



1956. FR. WASMANN, Meraner Blumengarten



1961. FR. WASMANN, Spitalkirche in Meran



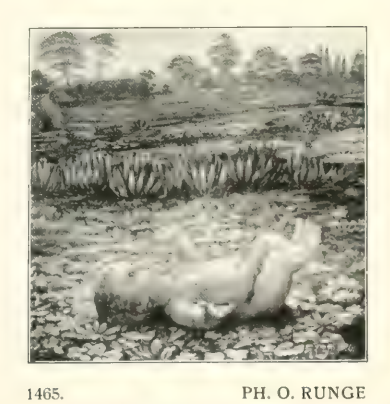
1470 b. PH. O. RUNGE (1777—1810), Selbstbildnis



1464. PH. O. RUNGE, Der Morgen



1469. PH. O. RUNGE
Fragment aus der II. Redaktion des „Morgens“



1465. PH. O. RUNGE
Der Morgen, Fragment



1462. PH. O. RUNGE, Der Künstler mit Frau und Bruder



1466. PH. O. RUNGE, Kinder im Freien



1468. PH. O. RUNGE, Die Eltern des Künstlers



1649. E. SPECKTER (1806—1835), Die Schwestern des Künstlers



1650. E. SPECKTER, Die drei Marien am Grabe



1267. JUL. OLDACH (1804—1830), Hermann und Dorothea



1274. JUL. OLDACH (angeblich), Der alte Müller





1271. JUL. OLDACH 1272.

Die Eltern des Künstlers



592. JAC. GENSLER (1808—1845), Pöcking



591. JAC. GENSLER, Bei Blankenese



802. HERMANN KAUFFMANN, Mittagsruhe in der Erntezeit





586. G. GENSLER (1803–1884), Mitglieder des Hamburger Künstlervereins 1840



801. HERM. KAUFFMANN (1808–1889), Heuernte



1208. CHR. MORGENSTERN (1805—1867), Harzblick

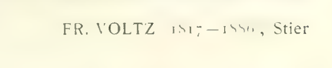


1209. CHR. MORGENSTERN, Haus im Walde



1871. A. FR. VOLLMER 1800–1875, Sturm auf der Elbe



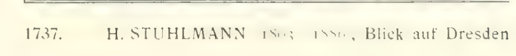


1873. FR. VOLTZ 1817–1886, Stier



1872. A. FR. VOLLMER, Reinbeck





1737. H. STUHLMANN 1803–1886, Blick auf Dresden



1211. CHR. MORGENSTERN (1805—1867), Wasserfall in Norwegen



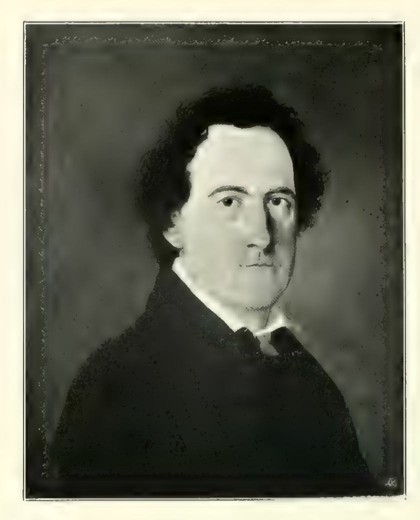
1479. VAL. RUTHS (1825—1905), See vor Rügen



1476. VAL. RUTHS, Flußmündung an der Ostsee



1481. VAL. RUTHS, Heide bei Estorf



1648. E. SPECKTER, Maler Herterich



1248. CHR. FR. NERLY (1807—1878), Transport eines Marmorblocks



WIEN





379. F. ENGERT (1796—1871), Wiener Vorstadtgarten



1503. A. SCHIFFER 1811—1876
Damenbildnis



1575. L. F. SCHNORR v. CAROLSFELD
1789—1853
Julius Joh. Bapt. Leth

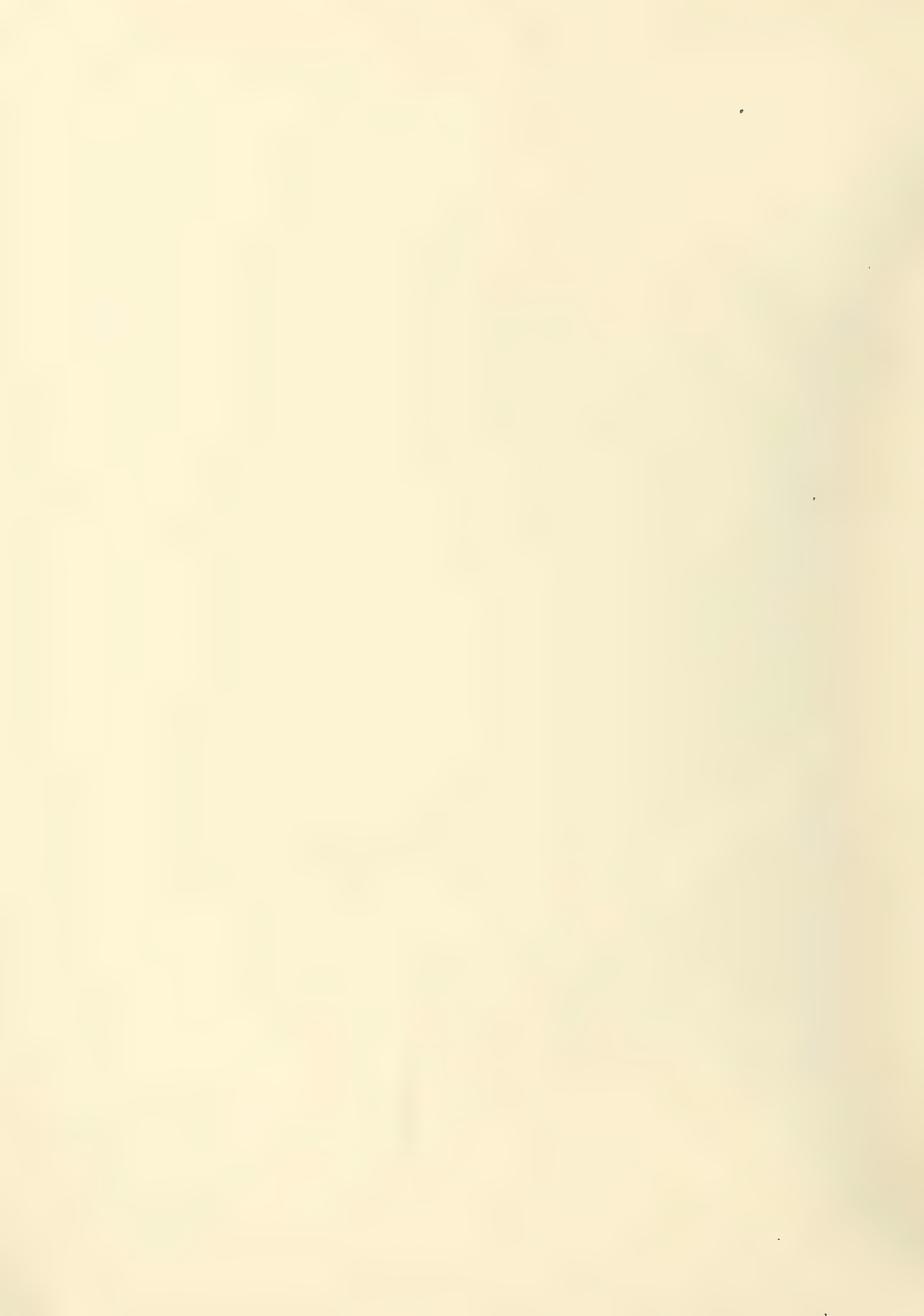


1307. A. v. PETTENKOFEN (1821—1889), Leopold Brunner



1101. H. A. MANSFELD (1816—1901), Frauenbildnis









1900. FERD. WALDMÜLLER 1793—1865 1899.

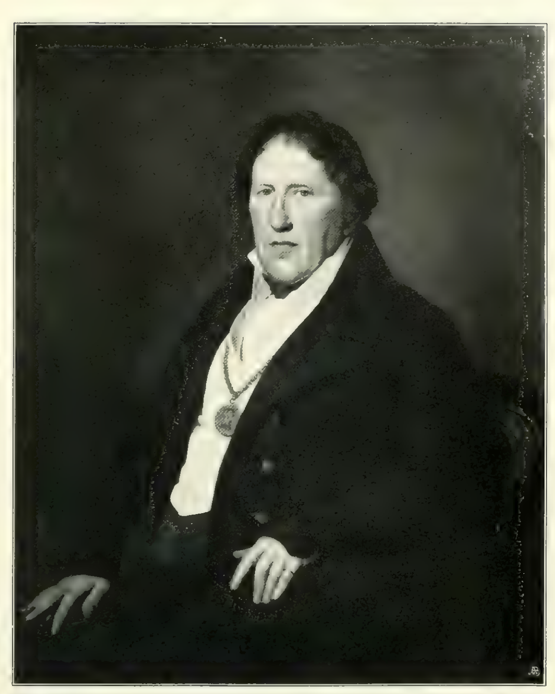
Dame im Lehnstuhl — Alte Dame

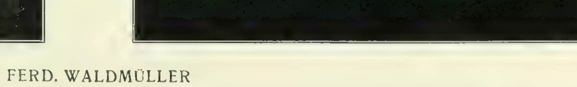


1924. FERD. WALDMÜLLER, Waldmüllers Tante



1918. Alte Dame in goldener Haube





FERD. WALDMÜLLER

Herr in schwarzem Frack 1917.

FERD. WALDMÜLLER



1914. Schiffmeister Feldmüller



1925. Mutter und Kind



1915. FERD. WALDMÜLLER, Aus den Donauauen



1920. FERD. WALDMÜLLER, Landschaft (Ischl)



25. JAK. ALT (1789—1872), Stefansdom



26. RUD. v. ALT (1812—1905), Venedig



J. DANHAUSER (1805–1845)

325. Karl und Auguste v. Littrow

331. Mutterliebe







330. J. DANHAUSER, Liszt am Klavier

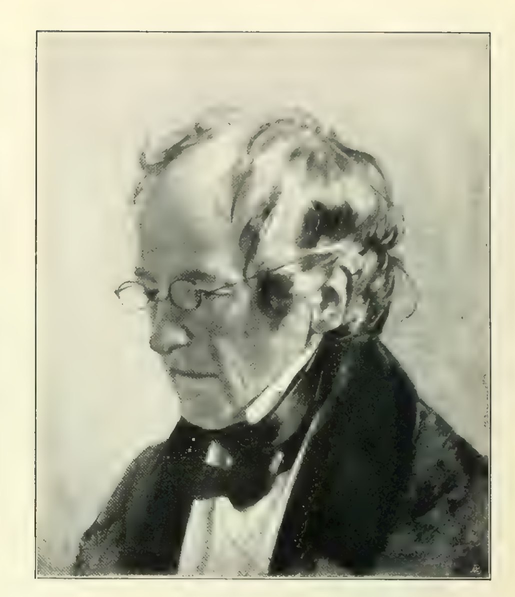


414. P. FENDI (1796—1842), Kindliche Andacht



1515. KARL SCHINDLER (1822–1842), Wachtposten







42. F. v. AMERLING (1803—1887) 37.

Braut des Künstlers

Maler Vogel v. Vogelstein



326. J. DANHAUSER, Musiker Schuppanzig



35. F. v. AMERLING, Maler Schilcher

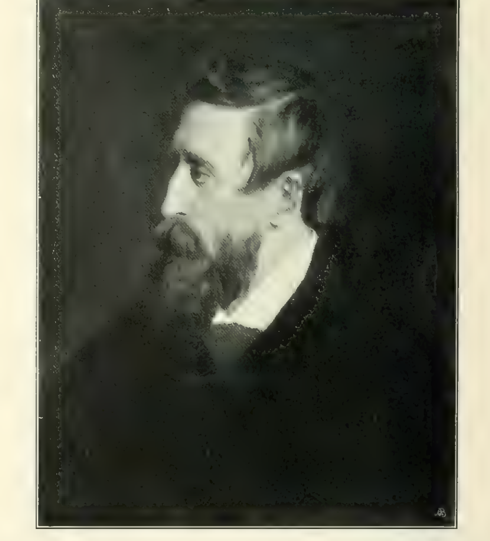


388a. FRANZ EYBL (1806–1880) Dr. C. Gross



1375. K. RAHL (1812—1865), Herkules und Omphale





1376. Helene Feuchtersleben — K. RAHL — Maler Willers 1373.



1095.

HANS MAKART (1840–1884), Damenbildnis



1096. H. MAKART, Zentauren

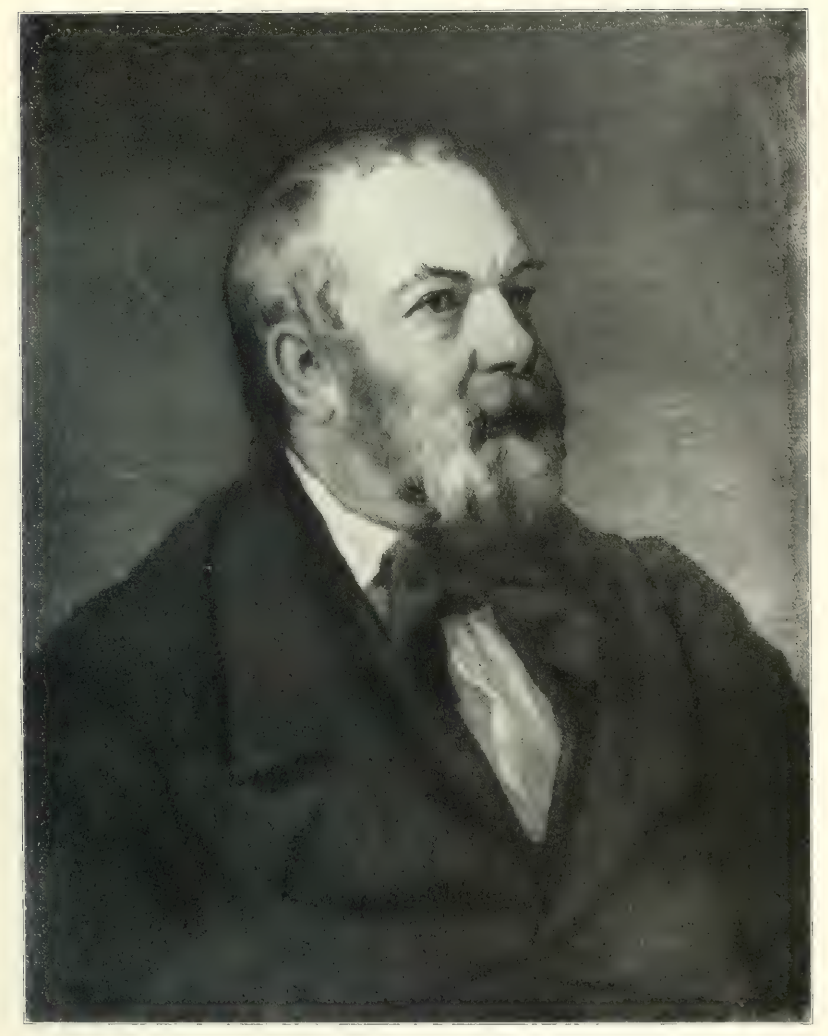
Mit Genehmigung der Firma Viktor Angerer, Wien





249. HANS CANON (1829—1885) 249a.

Skizzen zu den Wandgemälden des Karlsruher Bahnhofs



248. HANS CANON, Maler J. W. Schirmer



581. FR. GAUERMANN 1807—1862, Im Schafstall



580. FR. GAUERMANN, Vor dem Gewitter



1325. A. v. PETTENKOFEN (1821—1889), Szolnoker Markt mit Kürbissen



1301. A. v. PETTENKOFEN, In der Pußta



783. EUG. JETTEL 1845 1901, Schweine



785. EUG. JETTEL, Landschaft



MÜNCHEN





851 a. FERD. v. KOBELL (1740—1799), Gebirgslandschaft



866. WILH. v. KOBELL (1766–1855), Belagerung von Kosel 1806



865. WILH. v. KOBELL (1766—1855), Treffen bei Bar sur Aube 1814



852. W. v. KOBELL, Die Furt



1204 a. H. M. D. MONTEN (1799—1843), Feldmesse bei Friedberg



851 c. W. v. KOBELL (1766—1855), Soldaten



1241. M. NEHER (1798—1876), Der Laroséeturm an der Residenzstraße



19. A. ADAM (1786—1862), Ansicht von Friedrichshafen



18. A. ADAM, Auf der Jagd



229. H. BÜRKEL (1802—1869), Im bayerischen Hochland



221. H. BÜRKEL, Wirtshaus am Dorfe Zirl



1884. M. J. WAGENBAUER (1775—1829), Herbstliche Viehweide



1678.

Strickender Mönch



1692.

K. SPITZWEG (1808—1885)

Der Storch



1679.

Ein Ständchen

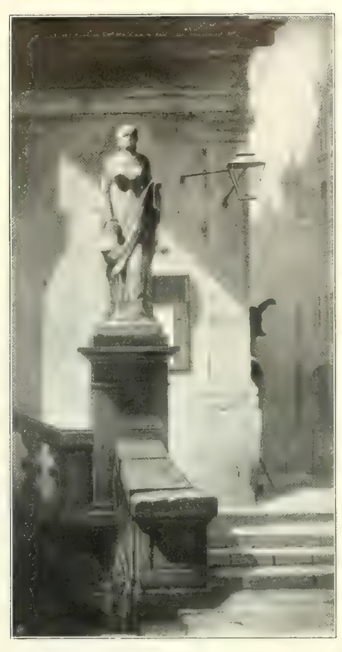


1686. K. SPITZWEG, Auf der Terrasse



1696. KARL SPITZWEG, Flötenkonzert







1662.
Auf der Lauer

K. SPITZWEG

1677.
Wachtposten



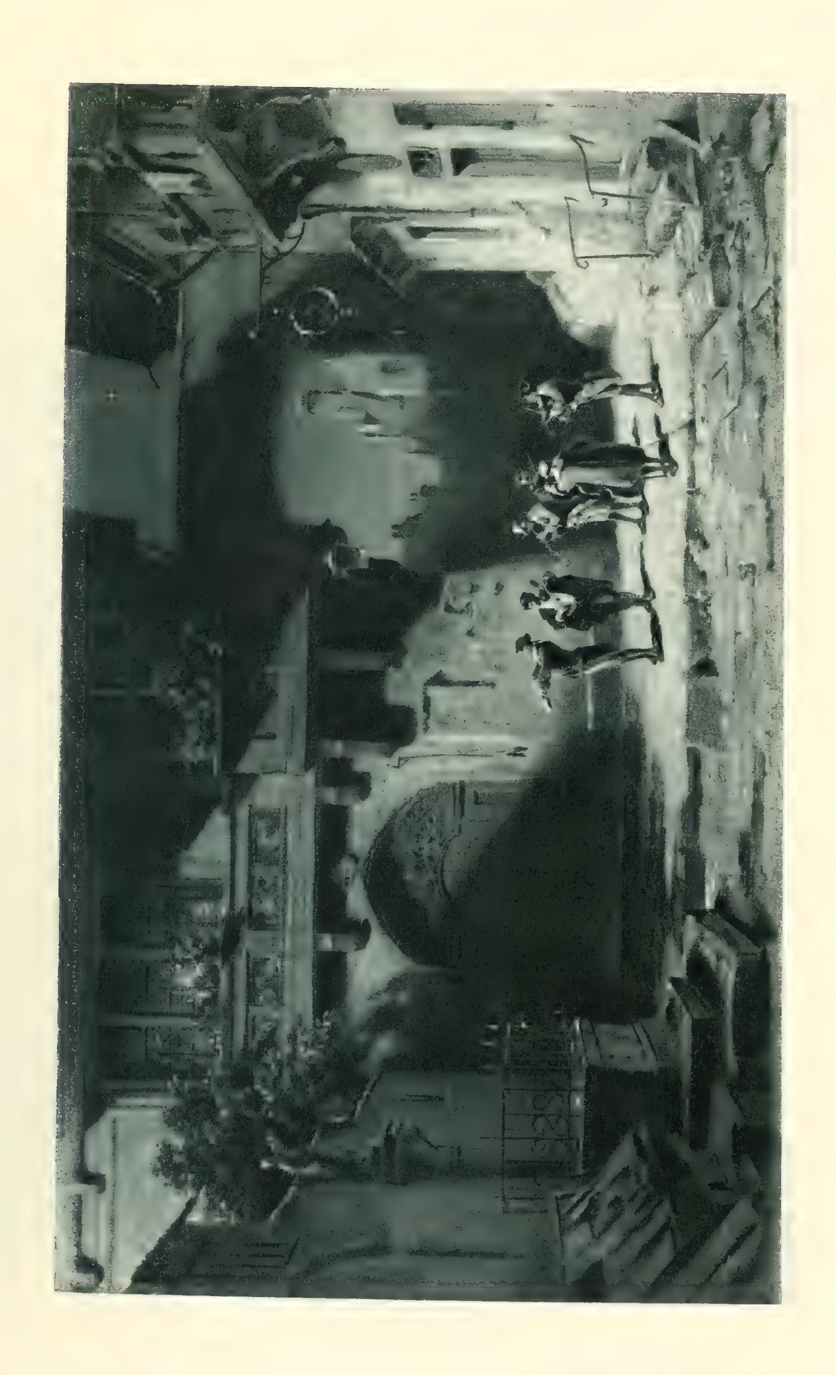
1691. K. SPITZWEG, Frauenbad in Dieppe

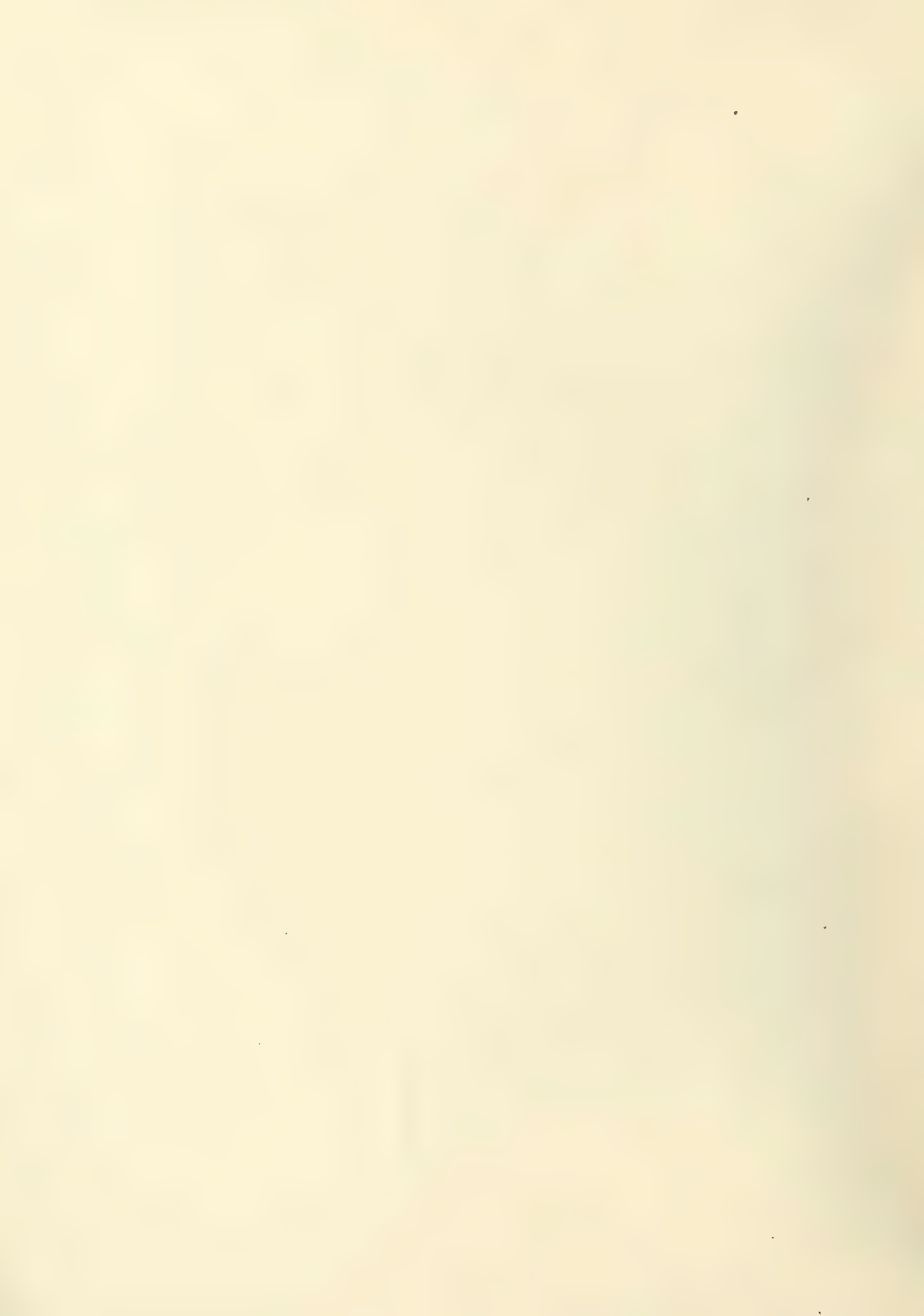


1687. K. SPITZWEG, Spaziergang



1694. K. SPITZWEG, Der Gutsherr







1622. MORITZ v. SCHWIND 1804—1871, Morgenstunde



1614. MORITZ v. SCHWIND, Im Hause des Künstlers





1624. MORITZ v. SCHWIND 1625.

Abschied im Morgengrauen

Herzogin von Orléans und Schwind in der Wartburg



1620. MORITZ v. SCHWIND
Kniestück der Tochter Anna im Grünen



1615. MORITZ v. SCHWIND, Die Köpfe der Kinder von Jul. Schnorr v. Carolsfeld



1619. MORITZ v. SCHWIND, Gesellschaftsspiel

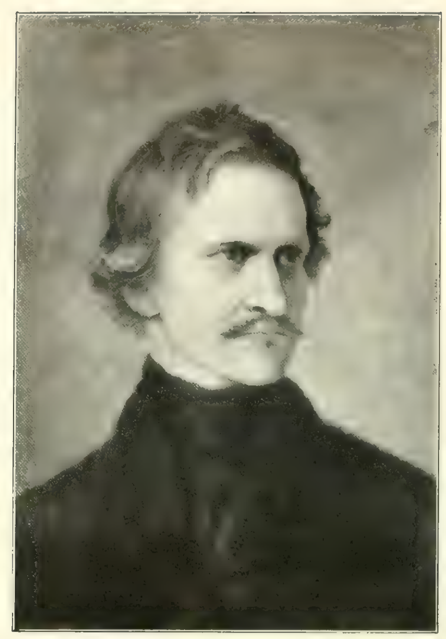




1337a. K. v. PILOTY (1826–1886), Wallensteins Zug nach Eger



1627. MORITZ v. SCHWIND, Auf der Brücke



817. W. v. KAULBACH (1805—1874)
Bildnis König Ludwig I.



1139. GABR. v. MAX (geb. 1840), Faustina







1029. FR. v. LENBACH (1836—1904), Hof mit Hühnern



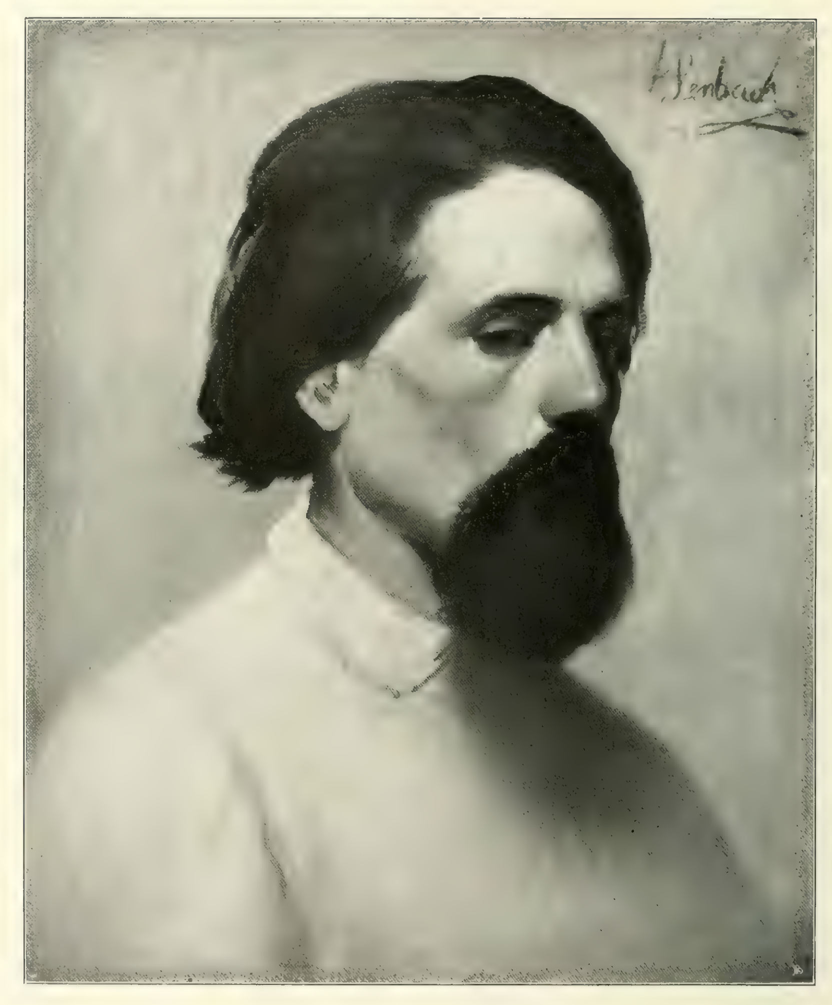
1030. FR. v. LENBACH, Der rote Schirm



FR. v. LENBACH, Frau Mouchanoff



1026. FR. v. LENBACH, Bildnis des Barons von Liphart



FR. v. LENBACH, Bildnis eines Künstlers



344a. W. v. DIEZ (geb. 1839), Totes Reh

1075. W. v. LINDENSCHMIT (1829—1895), Kornernte



333. FRANZ v. DEFREGGER (geb. 1835), Almlandschaft



332. FRANZ v. DEFREGGER, Speckbacher und sein Sohn

Mit Genehmigung von Franz Hanfstängl in München.



1078. L. LOEFFTZ (geb. 1845), Garten des Künstlers



1741. ANT. TEICHLEIN (1820—1879), Im Walde von Fontainebleau



1547. E. SCHLEICH D. Ä. (1812—1874), Gebirgslandschaft



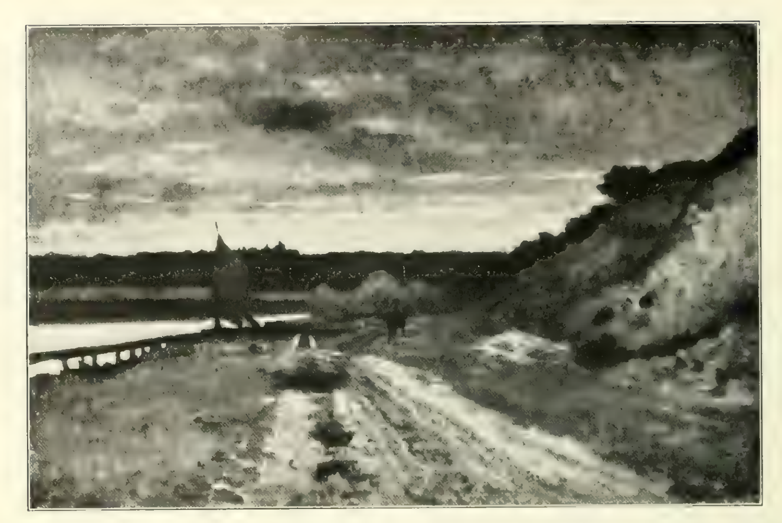
1541. E. SCHLEICH D. Ä., Dachauer Landschaft



1067. AD. LIER (1826–1882), Studie



1070. AD. LIER, Pflügender Bauer



84. K. BENNEWITZ v. LOEFEN d. Ä. (1826—1895), Abendstimmung



83. K. BENNEWITZ v. LOEFEN d. Ä., Hafen am Vietziger See



180. A. BRAITH (1836—1905), Heimziehende Herde

Mit Genehmigung von Franz Hanfstängl in München



52. H. BAISCH (1846—1894), Landschaft mit Kühen



546. O. FRÖLICHER (1840—1890), Oberbayerische Landschaft



545. O. FRÖLICHER, Landschaft



247a. WILH. BUSCH (geb. 1832), Bildnis eines Malers



1702. A. STÄBLI (1842—1901), Romantische Landschaft



820. A. v. KELLER (geb. 1844), Dame in Weiß und Blau





653. H. FREIHERR v. HABERMANN (geb. 1849), Der Mönch

BERLIN

UND DAS

NÖRDLICHE DEUTSCHLAND





759. J. E. HUMMEL (1769—1852)
Grotte bei Teplitz



760. J. E. HUMMEL, Osteria (Die Schaukel)



1522. K. F. SCHINKEL (1781—1841), Südliche Landschaft



1607. J. K. SCHULTZ (1801—1873), Ansicht von Danzig



1520. K. F. SCHINKEL, Rugard auf Rügen

266. F. CATEL (1778—1856)
Kronprinz Ludwig von Bayern in der spanischen Weinkneipe zu Rom in Gesellschaft von Künstlern



936. FRANZ KRÜGER (1797—1857), Mädchenbildnis







Detail aus dem untenstehenden Bild



928. FRANZ KRÜGER, Parade auf dem Opernplatze



572. ED. GÄRTNER 1801 1877
Parochialstraße in Berlin



571. ED. GÄRTNER, Königsbrücke in Berlin



940 FRANZ KRÜGER, Fürstin von Liegnitz





916. FRANZ KRÜGER 917.

Bildnis des Herrn Eunicke

Bildnis der Frau Eunicke



74. KARL BEGAS D. Ä. (1794—1854), Familienbild



71. KARL BEGAS D. Ä., Frau Geheimrat Jüngken



74a. KARL BEGAS D. Ä., Familie Begas



933. FRANZ KRÜGER, Prinz Wilhelm und Maler Krüger



924. FRANZ KRÜGER, Winter (nach der Jagd)



573. E. GÄRTNER, Schloß Berlin



568. E. GÄRTNER, Schloßhof



192. W. BRÜCKE D. J. (Erste Hälfte des XIX. Jahrh.), Berliner Zeughaus



190 W. BRÜCKE D. J., Parade vor dem Palais Kaiser Friedrichs



127. KARL BLECHEN (1798–1840), Semnonenlager am Müggelsee



94. KARL BLECHEN, Meeresstrand bei Neapel



114. KARL BLECHEN, Zwei Mädchen am Strande



101. KARL BLECHEN, Blick auf Gärten und Häuser (Skizze)



105. KARL BLECHEN, Mühlental bei Amalfi



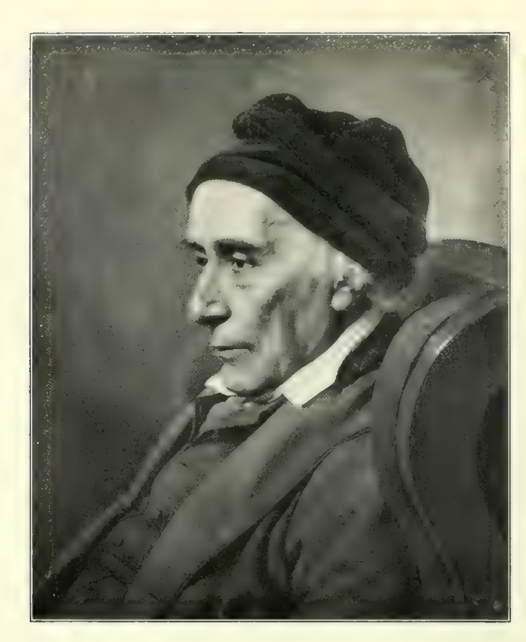
100. KARL BLECHEN, Walzwerk bei Neustadt-Eberswalde



110. KARL BLECHEN, Seestück



119. KARL BLECHEN, Wald mit badenden Mädchen



755. JUL. HÜBNER (1806—1882), Stadtrat David Friedländer



756. JUL. HÜBNER, Die Maler Lessing, Sohn und Hildebrandt



754. JUL. HUBNER, Mädchenbildnis



1708. KARL STEFFECK 1818—1890, Der Künstler im Hofe



1189. ED. MEYERHEIM 1808—1879, Kegelgesellschaft



1850. UNBEKANNTER MEISTER (um 1842), Bildnis des Kommerzienrats Josef Liebermann

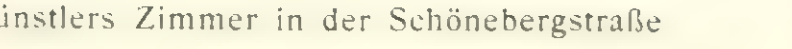


1169. AD. v. MENZEL (1815—1905), Familiengruppe bei Lampenlicht



1157. AD. v. MENZEL, Théâtre Gymnase




1142.



Des Künstlers Zimmer in der Schönebergstraße



1145.
Des Künstlers Zimmer in der Ritterstraße



1168. AD. v. MENZEL, „Bon soir messieurs!“





1163.

Mit Genehmigung der Photogr



ADOLPH v. MENZEL, Eisenwalzwerk

…en Gesellschaft in Berlin





1154. AD. v. MENZEL, Flötenkonzert Friedrichs II. in Sanssouci

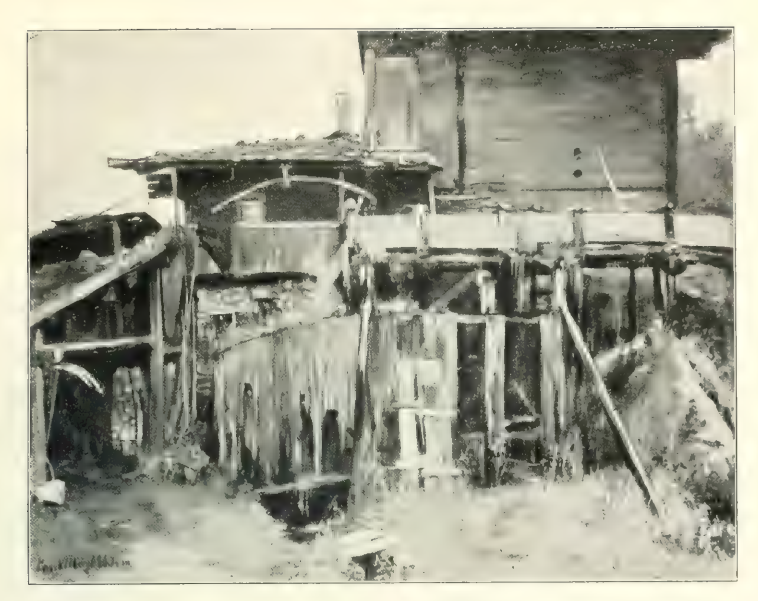
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin



1589. JUL. FR. SCHRADER (1815—1900), Königin Luise besucht ein Waisenhaus



1152. AD. v. MENZEL, Wolkenstudie



1196. PAUL MEYERHEIM (geb. 1842), Mühle in Tirol



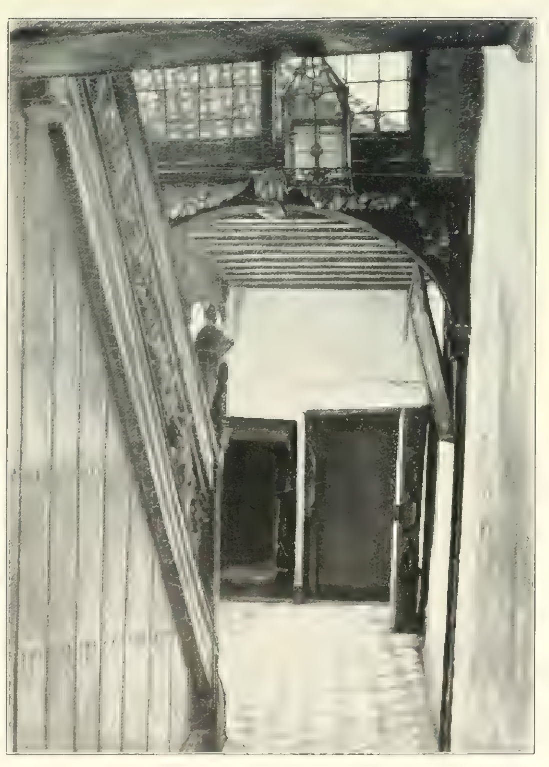
1197. PAUL MEYERHEIM, Harzlandschaft mit Schafherde



711. E. HENSELER (geb. 1852), Gartenwinkel



714. ALB. HERTEL (geb. 1843), Landschaft mit Reifenspielern



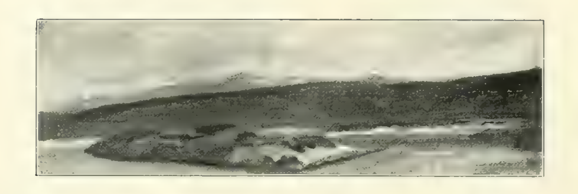


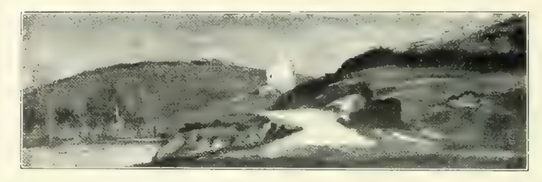
1993. FR. WERNER geb. 1827 1994.

Antwerpener Zimmer

Antibes







704/5. RUD. HENNEBERG (1825—1876), Landschaftsstudien



700. RUD. HENNEBERG, Reiterzug am Bach



DRESDEN





320. JOH. CHR. CL. DAHL (1788—1857), Birke im Sturm



318. JOH. CHR. CL. DAHL, Sächsische Landschaft (Studie)



315. JOH. CHR. CL. DAHL, Landschaft bei Dresden (Studie)



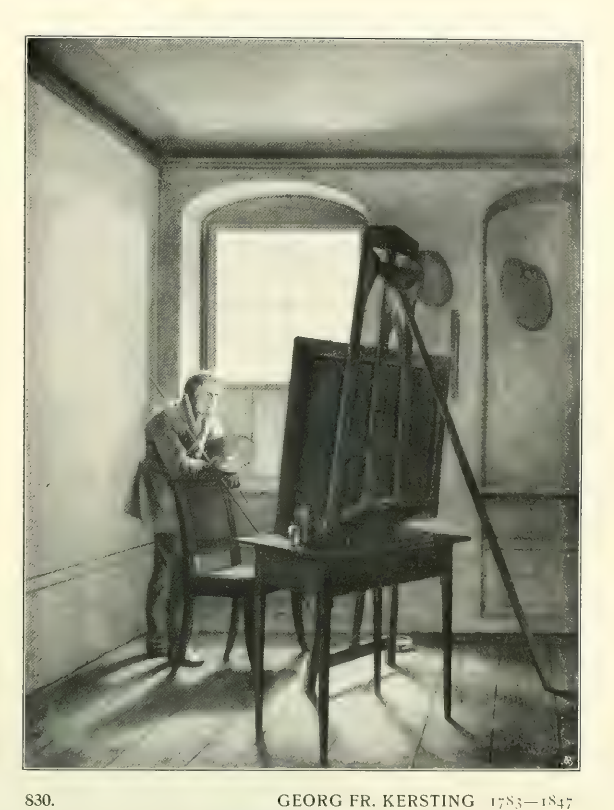
307. JOH. CHR. CL. DAHL, Hönefossen



309. JOH. CHR. CL. Dahl, Dresden im Mondschein



517. CASP. DAVID FRIEDRICH (1774—1840)
Frauengestalt an Friedrichs Atelier-Fenster



830. GEORG FR. KERSTING 1783—1847
C. D. Friedrich in seinem Atelier



GEORG FR. KERSTING

824. Stube mit Selbstbildnis

826. Lesender Mann bei Kerzenlicht



825. GEORG FR. KERSTING, Stube mit Stickerin



534. KASP. DAV. FRIEDRICH 1774—1840, Seestück



530. KASP. DAV. FRIEDRICH, Sturzacker.



531. KASP. DAV. FRIEDRICH, Wiesen bei Greifswald



533. KASP. DAV. FRIEDRICH, Landschaft mit Regenbogen



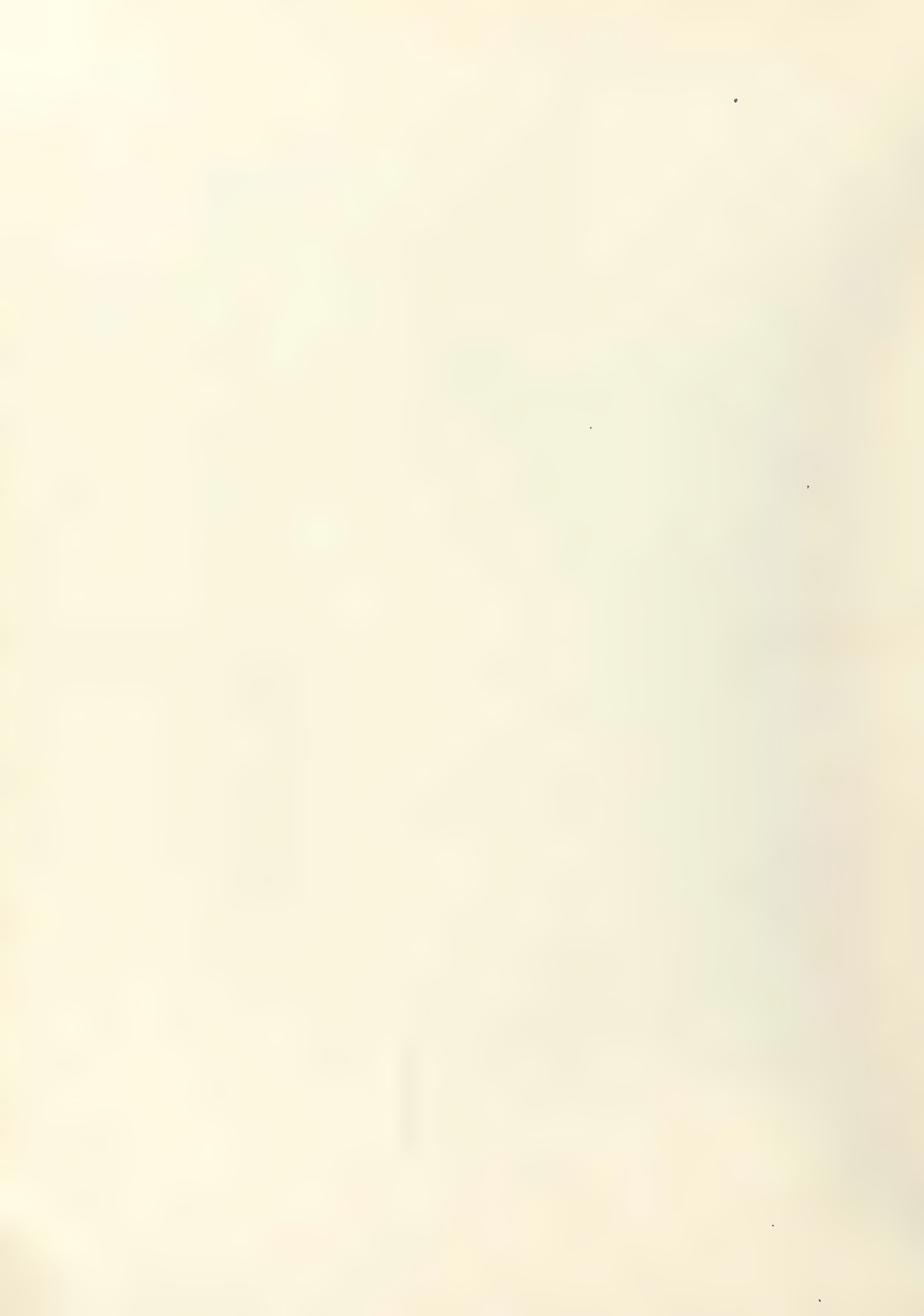
515. KASP. DAV. FRIEDRICH, Kreuz im Gebirge

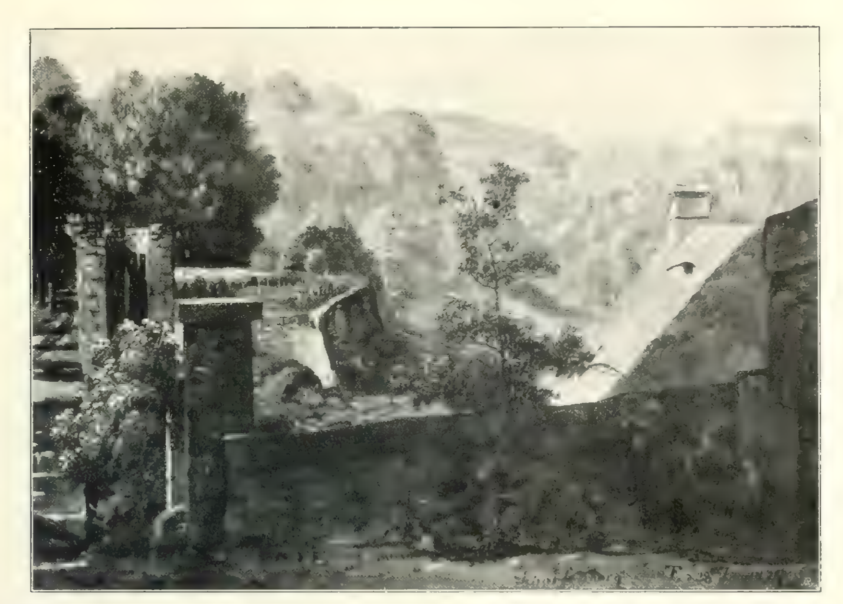


528. KASP. DAV. FRIEDRICH, Sonnenaufgang in Neubrandenburg



1386. FERDINAND v. RAYSKI, Domherr von Schroeter





400. THOMAS FEARNLEY (1802–1842), Naturstudie



1387. FERD. v. RAYSKI (1807–1890), Wildschweine



356. KARL HEINR. DREBER (1822—1875), Ideale Landschaft



355. KARL HEINR. DREBER, Campagna-Landschaft

DER RHEIN

[illegible]

WESTLICHE DEUTSCHLAND





364. RUD. DURHEIM (1811–1865), Das Atelier des Künstlers



91. JOH. JAC. BIDERMANN (1762—1828), Partenkirchen



896. FRZ. NIK. KÖNIG (1760—1832), Schlittenfahrt am Engestitz



822. GOTTFR. KELLER (1819—1890), Felsige Uferlandschaft



892. RUD. KOLLER (1828—1905), Schwarzfleckstier



895. RUD. KOLLER, Krautfeld (Studie)



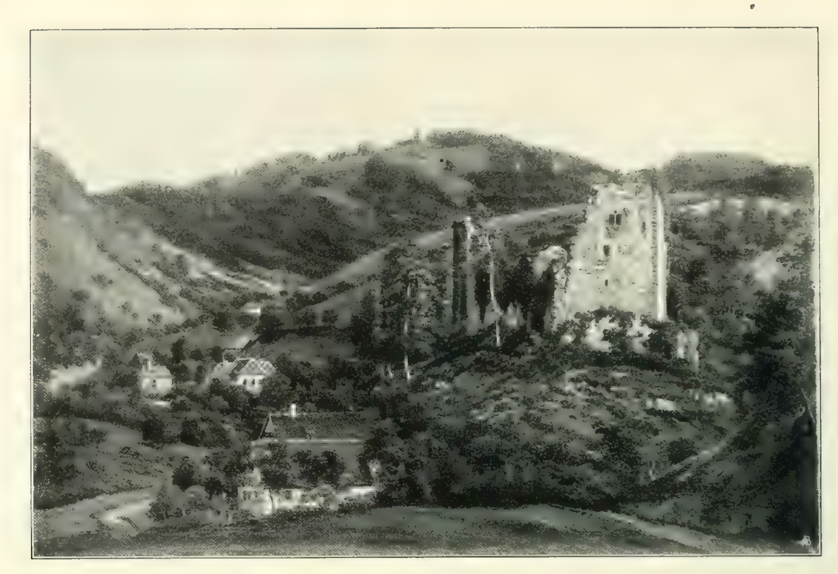
1335. JOH. BAPT. PFLUG (1785—1865)
Wirtshaus in Oberschwaben



1334. JOH. BAPT. PFLUG, Auf dem Pfarramt



1566. JOS. JOACH. v. SCHNIZER (1792–1870), Württembergische Artillerie in der Schlacht bei Brienne (29. Januar 1814)



772. GEORG WILH. ISSEL (1785—1870), Burgruine im Glottertal

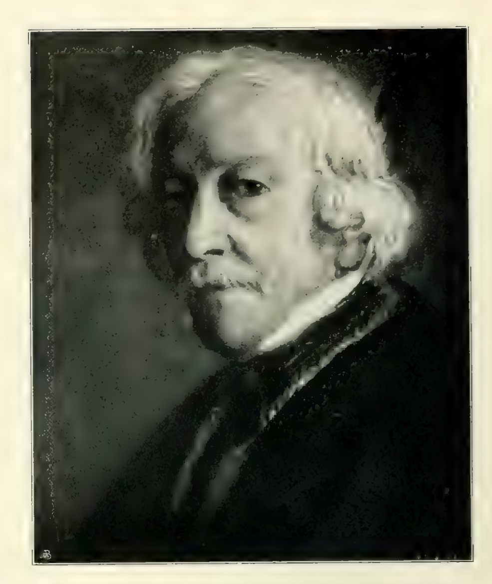


771. GEORG WILH. ISSEL, Bauernhäuser im Glottertal



1724. KARL v. STEUBEN (1788—1856), Alex. v. Humboldt







1860. PHIL. VEIT (1793—1877) 1863.

Selbstbildnis aus der Jugendzeit — Selbstbildnis im 80. Lebensjahr



1861. PHIL. VEIT, Doppelbildnis v. Joh. Veit u. J. F. Overbeck



1862. PHIL. VEIT, Bildnis der Freifrau v. Bernus



2003. FR. X. WINTERHALTER (1806—1873), Frau Nadeyda Michailowna Sudienko



1719. ED. JAK. STEINLE (1810—1886), Bildnis der Tochter Steinles



1585. OTTO SCHOLDERER (1834—1902), Violinspieler am Fenster

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin



1531. JOH. WILH. SCHIRMER (1807—1863), Landschaftsstudie



1539. JOH. WILH. SCHIRMER, Landschaft







338. JAK. FÜRCHTEGOTT DIELMANN (1809–1885) 337.

Taunusmotiv — Torweg



216. Landschaft mit drei Damen

ANT. BURGER 1825—1905



217. Alte Judengasse in Frankfurt a. M.



687. FR. K. HAUSMANN (1825—1886), Meeresstrand



692a. FR. K. HAUSMANN, Galilei vor dem Konzil (Skizze)



239. KARL PETER BURNITZ (1824—1886), Weiden



237. KARL PETER BURNITZ, Hochstadt



244. KARL PETER BURNITZ, Am Bach



390. LOUIS EYSEN (1843—1899), Wiesengrund



1590. AD. SCHREYER (1828—1899), Pferdetränke



1592. AD. SCHREYER, Serbische Pferde durch die Furt gehend



360. AD. DRESSLER (1833—1881), Transport österreichischer Gefangener (1866)



1629. PETER SCHWINGEN (geb. 1815), Bildnisgruppe



1217. FRANZ HUB. MÜLLER (1784—1835), Familienbildnis





1251. JOH. MART. NIEDERÉE (1830—1853) 1252.

Mutter des Künstlers — Weibliche Kopfstudie



1411. ALFR. RETHEL (1816—1859),
Der heil. Martin mit dem Bettler



1409. ALFR. RETHEL, Mönch am Sarge Heinrich IV.



1408. ALFR. RETHEL, Rethels Mutter

7a. ANDR. ACHENBACH (geb. 1815), Scheveningen



4. ANDR. ACHENBACH, Marine



9. OSW. ACHENBACH (1827—1905), Corleone auf Sizilien



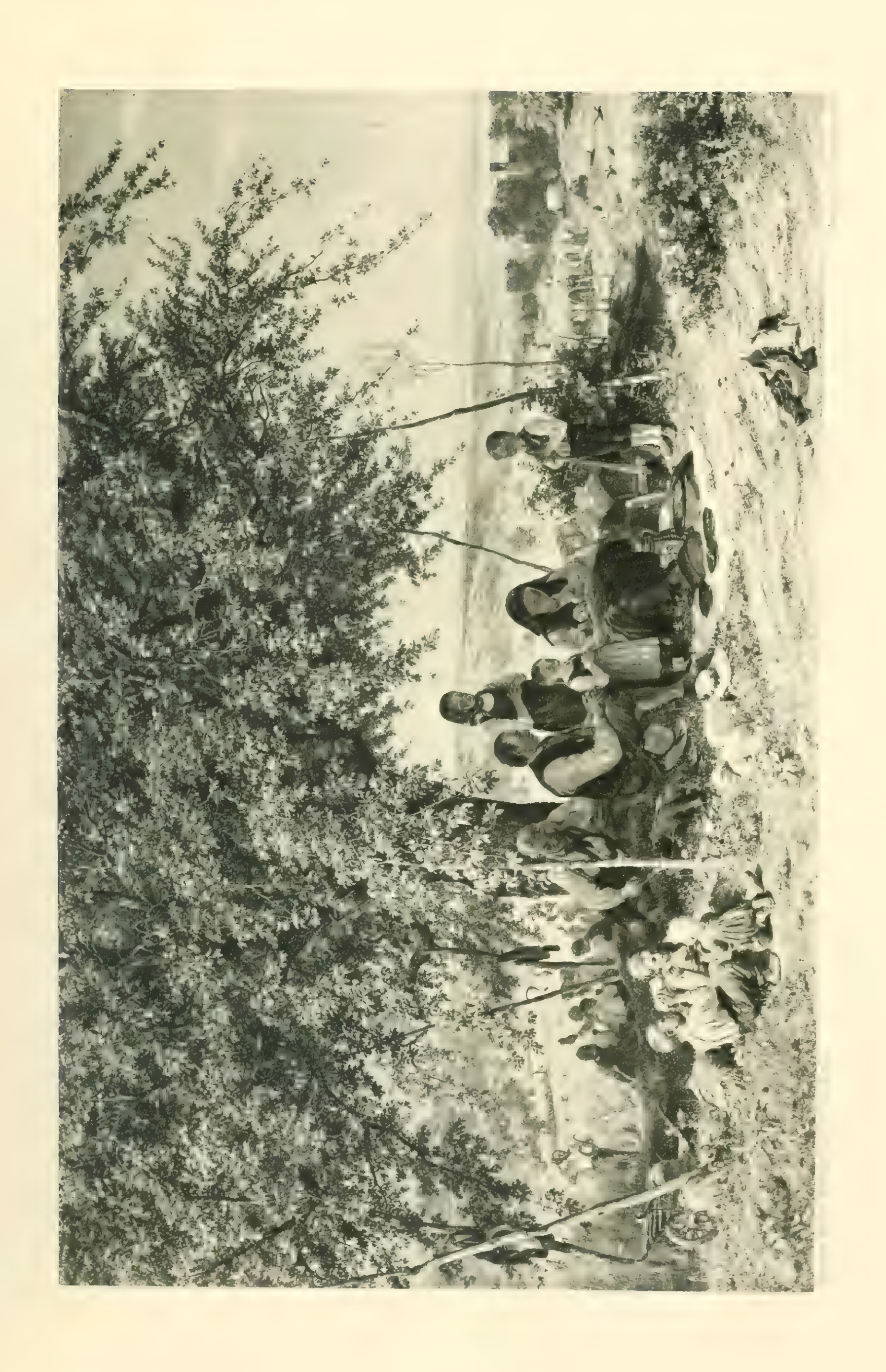
8. OSW. ACHENBACH, Mondscheinlandschaft



679. JOH. P. HASENCLEVER (1810—1853), Das Lesekabinett



676. JOH. P. HASENCLEVER, Hieronymus Jobs im Examen



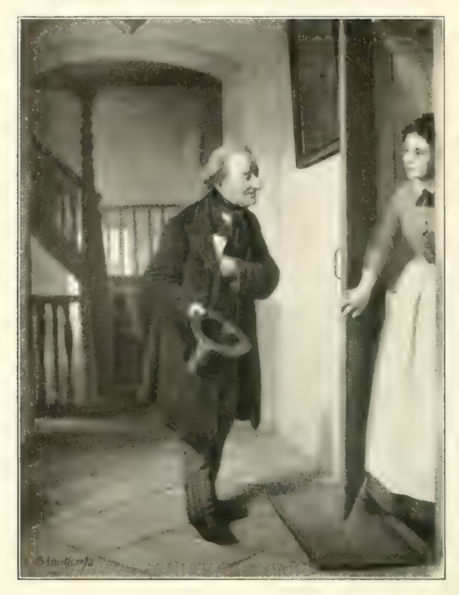




130. GREG. v. BOCHMANN (geb. 1850), Landschaft mit Mähern



129. GREG. v. BOCHMANN, Auf der Weide



1859. BENJ. VAUTIER (1829—1898), Der Besuch



1856. BENJ. VAUTIER, Auf dem Standesamt





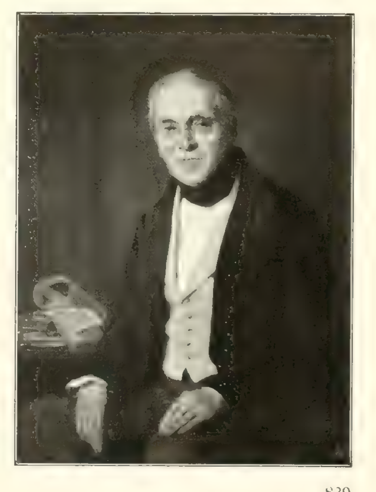
LUDW. KNAUS geb. 1829

846. Kinderbildnis



840. Katzenmama





LUDW. KNAUS

844. Damenbrettpartie

839. Bildnis des Direktors Waagen



236. RICH. BURNIER (1826—1884), Auf der Weide



909. JOH. CHRIST. KRÖNER (geb. 1838), Gänsewiese





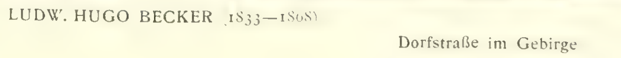


62.

Die Bleiche

LUDW. HUGO BECKER (1833—1868)





63.

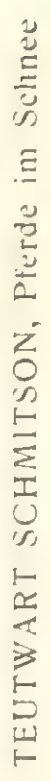
Dorfstraße im Gebirge



1560. TEUTWART SCHMITSON (1830—1863), Kühe im Wasser



1559. TEUTWART SCHMITSON, Pferdeschwemme



1563. TEUTWART SCHMITSON, Pferde im Schnee



583. ED. v. GEBHARDT (geb. 1838), Einzug Christi in Jerusalem



MITTELDEUTSCHLAND





790. STAN. GRAF v. KALCKREUTH (1821—1894), Schloß Tirol mit Etschtal



794. STAN. GRAF v. KALCKREUTH, Landschaft



1982. ED. WEICHBERGER (geb. 1843), Rhönlandschaft



1984. ED. WEICHBERGER, Rhönlandschaft



600. H. L. FREIH. v. GLEICHEN-RUSSWURM (1836—1901), Mondaufgang im Walde



202. KARL BUCHHOLZ (1849—1889), Zur Erntezeit



198. KARL BUCHHOLZ, Dorfteich



176. ALFR. BÖHM (1850—1885), Invalidenpark



175. ALFR. BÖHM, Ein Dorfbrand



181. GEORG HEINR. BRANDES (1808—1868), Frau Heermann als Kind



DIE NEUEREN MEISTER





475. A. FEUERBACH (1829—1880), Orpheus

Mit Genehmigung von Franz Hanfstängl in München





462. A. FEUERBACH 463.

Studie zur Iphigenie

Mirjam





469. Ricordo di Tivoli

A. FEUERBACH

473. Mandolinenspieler

Mit Genehmigung von Franz Hanfstaengl in München



486. A. FEUERBACH, Landschaft mit Ziegen



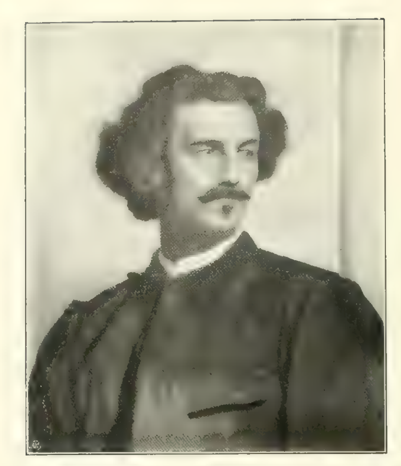
444. A. FEUERBACH, Carara



424. A. FEUERBACH, Bacchuszug

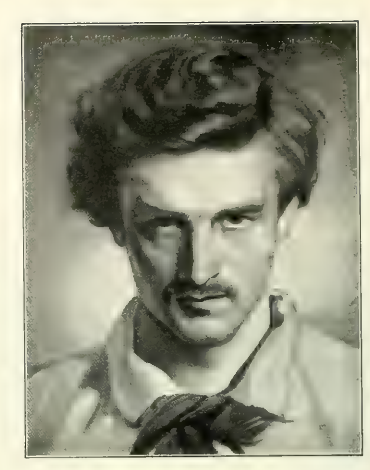
473a. A. FEUERBACH, Im Frühling

Mit Genehmigung von Franz Hanfstängl in München



485. A. FEUERBACH

Selbstbildnis



425.

Kleines Selbstbildnis



491b. A. FEUERBACH, Bildnis seiner Stiefmutter







476. A. FEUERBACH, Nana



442. A. FEUERBACH, Tod des Pietro Aretino



423. A. FEUERBACH, Hafis in der Schenke

Mit Genehmigung von Franz Hanfstaengl in München



1125

HANS v. MARÉES (1837—1887), Heiliger Georg

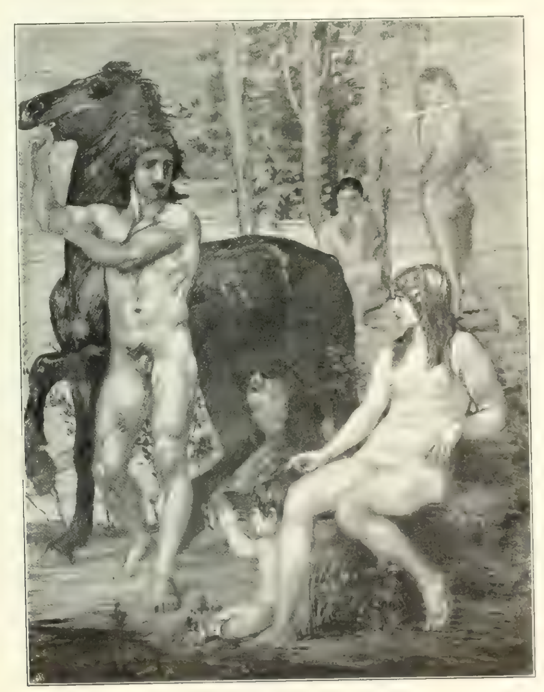


1127. HANS v. MARÉES, Jünglinge unter Orangenbäumen





1110. HANS v. MARÉES, Römische Vigna



1126. HANS v. MARÉES
Sitzende weibliche Figur und Reiter



1105. H. v. MARÉES, Bildnisgruppe (Studie zu den Neapler Fresken



1120. H. v. MARÉES, Entwurf zu einem Kassettenbild



1131. H. v. MARÉES, Rastende Kürassiere



1128. H. v. MARÉES, Marées und Lenbach



165. A. BÖCKLIN (1827–1901), Sirenen

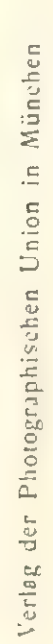


ARNOLD BOCKLIN, Das Schweigen im Wald

Verlag der Photographischen Union in München.



170. A. BÖCKLIN, Kreuzabnahme


Verlag der Photographischen Union in München



156. A. BÖCKLIN, Liebesfrühling

Verlag der Photographischen Union in München



157. A. BÖCKLIN, Frühlingsreigen

Verlag der Photographischen Union in München.



173. A. BÖCKLIN, Skizze zu untenstehendem Bild

168. A. BÖCKLIN, Triton und Nereide

Verlag der Photographischen Union in München



155. A. BÖCKLIN, Badende Nymphen



169. A. BÖCKLIN, Bacchantenfest

Verlag der Photographischen Union in München



148. Der panische Schrecken



135. Landschaft mit Kentaur und Nymphe

A. BÖCKLIN

Verlag der Photographischen Union in München



161. ARNOLD BÖCKLIN, Selbstbildnis

Verlag der Photographischen Union in München





1057. MAX LIEBERMANN (geb. 1847), Die Geschwister





1053. MAX LIEBERMANN 1047.

Alt-Männerhaus in Amsterdam — Der Witwer



1062. MAX LIEBERMANN, Amsterdamer Waisenmädchen, Skizze



1051. MAX LIEBERMANN, Skizze zu untenstehendem Bild



1059. MAX LIEBERMANN, Kleinkinderschule



1054. MAX LIEBERMANN, Arbeiter im Rübenfelde



1063. MAX LIEBERMANN, Gänserupferinnen



1756. HANS THOMA, Raufende Buben





1753. HANS THOMA (geb. 1839), Hahn und Hühner



1763. HANS THOMA, Des Künstlers Frau in der Hängematte

HANS THOMA



1752. Lauffen a. Neckar



1751. Waldshut a. Rh.

1765. HANS THOMA, Rheinfall





1768. HANS THOMA, Der Rhein bei Säckingen



1224. VICTOR MÜLLER (1829—1871), Bildnis Scholderers



1227. VICTOR MÜLLER, Schneewittchen mit den Zwergen



1222. VICTOR MÜLLER, Romeo und Julia



1829. WILH. TRÜBNER (geb. 1851), Chiemseelandschaft



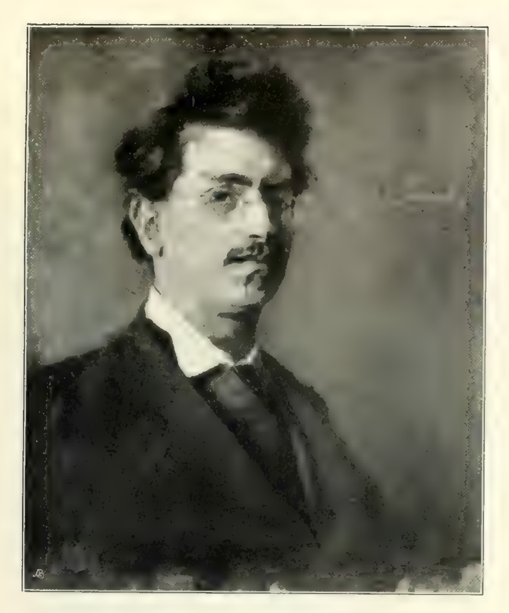
1837. WILH. TRÜBNER, Holzfäller



1838. WILH. TRÜBNER, Auf dem Kanapee



1840. WILH. TRÜBNER, Bildnis Schuchs



1602. KARL SCHUCH (1846—1903), Selbstbildnis



731. RUD. HIRTH DU FRÊNES (geb. 1846), Maler Schuch



992. WILH. LEIBL (1844—1900), Maler Schuch



1830.

Dichter Martin Greif

WILH. TRÜBNER



1814.

Dame mit japanischem Fächer



735. RUD. HIRTH DU FRÊNES (Studie zu untenstehendem Bild)



734. RUD. HIRTH DU FRÊNES, Hopfenlese

Mit Genehmigung von Franz Hanfstängl in München



1600. KARL SCHUCH, Stilleben



1596. KARL SCHUCH, Kasserole und Wildente



1653. JOH. SPERL (geb. 1840)
Bauernhaus mit Strohdach



1654. JOH. SPERL, Landschaft am Ammersee



992 a. WILH. LEIBL, Die Dorfpolitiker



988. WILH. LEIBL, Tischgesellschaft

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin



991. WILHELM LEIBL, Dachauerinnen





994. WILH. LEIBL, Drei Frauen in der Kirche

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin



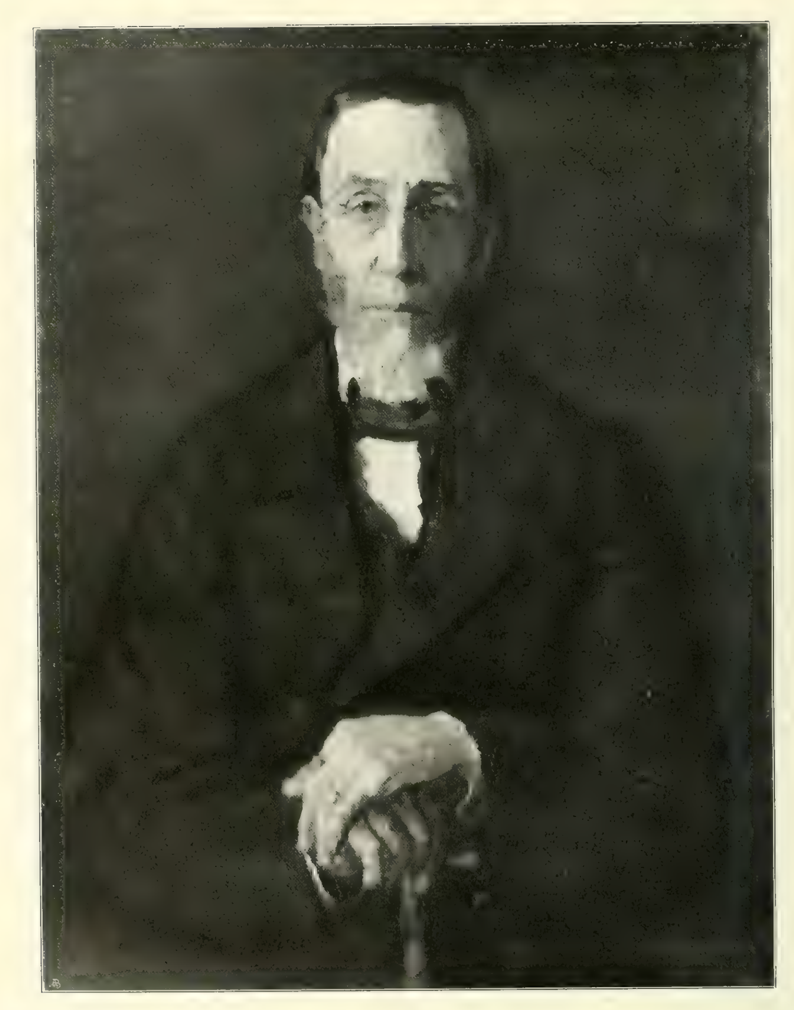
984. WILH. LEIBL, Alte Pariserin

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin



983. WILH. LEIBL, Die Kokotte

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin



995. WILH. LEIBL, Bürgermeister Klein

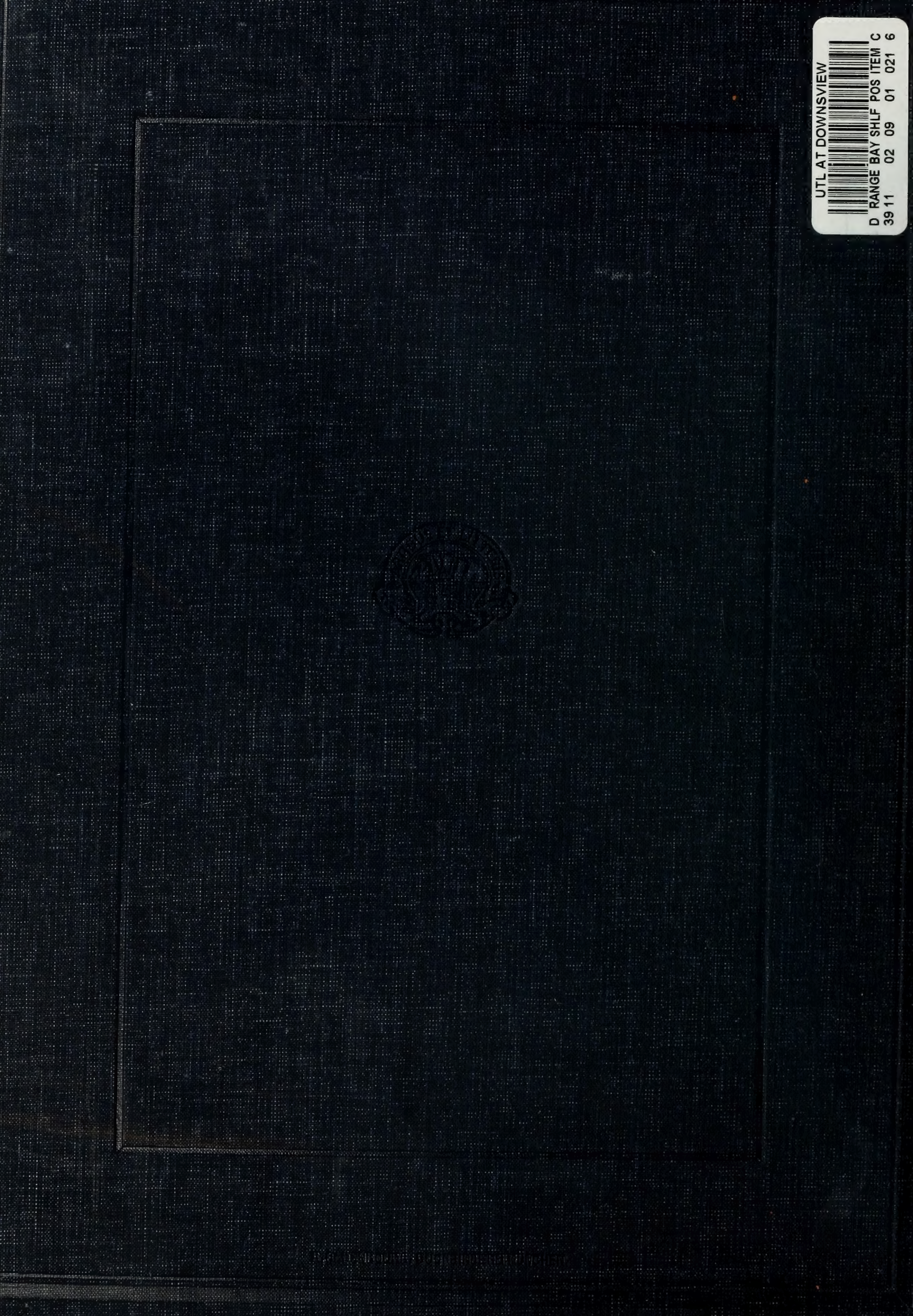
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin

DIESES WERK WURDE IM AUFTRAGE DES VORSTANDES DER DEUTSCHEN JAHRHUNDERTAUSSTELLUNG IN DER ZEIT VOM 12. APRIL BIS 12. MAI 1906 HERGESTELLT DURCH DIE VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN IN MÜNCHEN. DIE AUTOTYPIEN FERTIGTE NACH PHOTOGRAPHISCHEN AUFNAHMEN DER VERLAGSANSTALT ALPHONS BRUCKMANN IN MÜNCHEN, IN DIE HERSTELLUNG DES BUCHDRUCKS TEILTEN SICH ALPHONS BRUCKMANN UND DIE FIRMA MEISENBACH RIFFARTH & Co. IN MÜNCHEN. DIE MEZZOTINTOGRAVÜREN HAT DIE VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN GEDRUCKT. — DER EINBAND WURDE NACH ENTWURF VON PROF. PETER BEHRENS IN DÜSSELDORF DURCH R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN ANGEFERTIGT ⊡ ⊡ ⊡ ⊡ ⊡ ⊡








UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 11 02 09 01 021 6